

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EMERSON PERETI

AS RUÍNAS E O CONDOR: BREVES ESCRITOS SOBRE ALEGORIA, MEMÓRIA E  
AUSÊNCIA

CURITIBA  
2015

EMERSON PERETI

AS RUÍNAS E O CONDOR: BREVES ESCRITOS SOBRE ALEGORIA, MEMÓRIA E  
AUSÊNCIA

Tese de Doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

**Orientadora:** Profa. Dra. Marilene Weinhardt

CURITIBA  
2015

Catálogo na publicação  
Vivian Castro Ockner – CRB 9ª/1697  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Pereti, Emerson  
P437 As Ruínas e o Condor : breves escritos sobre alegoria, memória  
e ausência / Emerson Pereti. – Curitiba, 2015  
208 f.

Tese de Doutorado – Setor de Ciências Humanas, Universidade  
Federal do Paraná

1. Literatura Latino-americana. 2. Ditadura – América do Sul.  
3. Ruínas. 4. Alegoria. 5. Memória. 6. Ausência. I. Título

CDD 306



Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

## P A R E C E R

Defesa de tese de doutorado de **EMERSON PERETI** para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Os abaixo-assinados Marilene Weinhardt, Antonio Roberto Esteves, Bruno Lopez Petzoldt, Marcelo Paiva de Souza, Luís Gonçales Bueno de Camargo arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a tese **“AS RUÍNAS E O CONDOR: BREVES ESCRITOS SOBRE ALEGORIA, MEMÓRIA E AUSÊNCIA”**.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Doutor em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr <sup>a</sup> Marilene Weinhardt (Presidente)	<i>Marilene Weinhardt</i>	<i>Aprovado</i>
Dr. Antonio Roberto Esteves	<i>esteves</i>	<i>Aprovado</i>
Dr. Bruno Lopez Petzoldt	<i>Bruno Lopez</i>	<i>aprovado</i>
Dr. Marcelo Paiva de Souza	<i>Marcelo Paiva</i>	<i>APROVADO</i>
Dr. Luís Gonçales Bueno de Camargo	<i>Luís 694</i>	<i>Aprovado</i>

Curitiba, 10 de julho de 2015.

*Patrícia da Silva Cardoso*

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Patrícia da Silva Cardoso

Coordenadora

Matrícula SIAPE: 2217925

*À memória de Inês Etienne Romeu,  
única sobrevivente da casa da morte,  
em Petrópolis, Rio de Janeiro.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço ao Sistema Público de Ensino Brasileiro pela oportunidade de cursar uma Educação Superior gratuita e de qualidade, assim como à CAPES, cuja concessão de bolsas de estudo tornou possível este trabalho de pesquisa. Agradeço também aos professores Marcelo Paiva de Souza e Luís Gonçales Bueno de Camargo pelas importantes observações sobre meu texto, tanto no Fórum de Produção Discente como no processo de Qualificação. Do mesmo modo, estendo o agradecimento aos demais professores da banca de defesa, Antônio Roberto Esteves e Bruno Lopez Petzoldt, pela solicitude, leitura atenta e contribuição fundamental com este estudo e suas possíveis extensões. Agradeço, ainda, à professora Mariza Almeida por assiduamente incentivar meu trabalho e à professora Terumi Koto (em memória), que em sua imensa generosidade acreditou em mim em um momento em que eu mesmo duvidava. Agradeço, sobretudo, a minha orientadora, Marilene Weinherdt, por todo o apoio e contribuições ao longo desses quatro anos. Espero, professora, seguir com zelo seu exemplo intelectual e acadêmico em minha carreira docente. Aos professores e funcionários do Centro de Línguas e Interculturalidade da UFPR por todos os anos em que estivemos juntos. Aos colegas de curso com os quais dividi impressões durante as disciplinas. Ao Odair e ao Ernani da Secretaria Acadêmica, pela solicitude e atenção desde o início do Mestrado. Meu agradecimento especial a meus pais, Libera e Valdemar, por todo o amor e apoio incondicional durante minha vida, e a minha irmã, Maura, pela perseverança e cumplicidade. À companheira Rita, à pequena Yzihara e à *Dona Deusa*, as três colunas fundamentais da sociedade matriarcal que me acolheu, durante o mais feliz tempo, das tormentas de meu espírito, e cujo amor se tornou parte indissociável de mim. Ao meu amigo Felipe, vulgo Che, por todos esses anos de irmandade e cuidado. A Francisco Olmo (Paco) e Gastón Cosentino (El Corazón de Luz), eternos membros da República Popular Bolivariana de Vizzorro, em Foz do Iguaçu, cujas interlocuções puseram em movimento muitas das ideias expostas aqui. Irmãos, recebam meu mais profundo carinho e agradecimento. Aos meus saudosos irmãos, Javier e Francys, por compartilhar a utopia de um mundo para além desse tempo de Contra-reforma do Capitalismo. A meus novos companheiros da Universidade Federal da Integração Latino-americana, UNILA, especialmente Marcelo Marinho, Valdilena Rammé, Laura Ferreira, Antonio Guizzo, Mariana Cortez, Tatiana Carvalhal, Tereza Spyer, Leonardo Name, Angela Muñoz, Volney Carvalho, Felipe Matias, Miguel Ahumada entre outros que ajudaram em minha nova vida acadêmica. Um especial agradecimento também a todos os que contribuíram para a construção dialética deste conhecimento e àqueles que lutaram e lutam pela igualdade de direitos sociais, econômicos, sexuais, étnico-históricos, e pela memória e pela linguagem apropriados pelas ditaduras.

*Tantos voaram para o mar  
que o condor fez seu ninho  
sobre o antigo palácio.*

*Cuando la desaparición y la tortura son manipuladas por quienes hablan como nosotros, tienen nuestros mismos nombres y nuestras mismas escuelas, (...), el abismo que se abre en nuestra consciencia y en nuestro corazón es infinitamente más hondo que cualquier que pretendiera describirlo.*

Julio Cortázar

*Alcançável, próximo e não-perdido permaneceu em meio às perdas este único: a língua. Ela, a língua, permaneceu não-perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve de atravessar as suas próprias ausências de respostas, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair, enriquecida por tudo aquilo.*

Paul Celan

*O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.*

Walter Benjamin



## RESUMO

Como tentativa de contribuir para os estudos da representação do trauma deixado pelas ditaduras do Condor no corpo social e cultural das coletividades do Cone Sul americano, este trabalho se concentra em quatro narrativas escritas na primeira década do século XXI na Argentina, Chile, Uruguai e Brasil. São elas, *Dos veces junio*, de Martin Kohan, *Impuesto a la carne*, de Diamela Eltit, *Furgón de los locos*, de Carlos Liscano e *Não falei*, de Beatriz Bracher. O estudo parte da ideia de que a violenta crise neoliberal argentina de 2001/2002 significou também uma quebra no contínuo econômico, social e cultural implantado pelas ditaduras e seguido pelos regimes conservadores ulteriores a elas. O que marcou também o declínio das táticas de esquecimento da terapia de choque neoliberal, abrindo espaço para um amplo movimento de revisão histórica e crítica do passado ditatorial. Como representações literárias desse processo, as obras elencadas neste estudo empreendem um retorno à perda imposta pelas ditaduras e recuperam o trabalho de luto sobre ela por meio de expedientes alegóricos ou mnemônicos. Ao representar a destruição ditatorial como imagem ruínosa do passado, e ao incidir sobre essa perda, tentando encontrar nela algum significado, pessoal, coletivo, estas narrativas contribuem para um processo dialético de releitura da experiência ditatorial e de recuperação da memória apropriada pelos regimes totalitários. As ruínas ditatoriais são assim expostas como representações literárias de uma falta fundamental que, no instante de cognoscibilidade do agora, se bifurca em dois sentidos históricos: como ausência e como ofensa.

**Palavras-chave:** ruínas ditatoriais; alegoria; memória; ausência

## ABSTRACT

As an attempt to contribute to the studies of the representation of the trauma left by the Condor Dictatorships in the social and cultural bodies of the American Southern Cone collectivities, this work concentrates on four narratives written in the first decade of the 21th century in Argentina, Chile, Uruguay and Brazil: *Dos veces junio*, by Martin Kohan, *Impuesto a la carne*, by Diamela Eltit, *Furgón de los locos*, by Carlos Liscano and *Não falei*, by Beatriz Bracher. The premise of the study is that the violent Argentinian neoliberal crisis of 2001/2002 also meant a rupture in the economic, social and cultural continuum implemented by the dictatorships and followed by the conservative regimes that came after them. It also marked the decline of the oblivion tactics of the neoliberal shock therapy, giving room for a broad movement of historical review and criticism of the dictatorial past. As literary representations of this process, the works featured in this study make a journey back to the loss imposed by these dictatorships and recover the mourning over it through allegorical and mnemonic expedients. When representing the dictatorial destruction as a ruinous image of the past and focusing on this loss, in an attempt to find meaning in it, these narratives contribute to a dialectic process of reinterpretation of the dictatorial experience and recovering of the memory expropriated by totalitarian regimes. The dictatorial ruins are thus exposed as literary representations of a fundamental deficiency, which, in the now of its recognizability, bifurcates in to two different historical meanings: as absence and as offense.

**Key words:** dictatorial ruins; allegory; memory; absence.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>A ALEGORIA E A DIALÉTICA DO LUTO .....</b>	<b>21</b>
Os olhos dos enterrados, os corpos do mar e a linguagem futura .....	23
A irredutibilidade dos corpos e da escritura .....	28
A alegoria: criação e interpretação.....	35
Sobre o conceito de alegoria em Walter Benjamin: a História como ruína .....	40
Alegoria: a dialética do <i>jogo</i> e do <i>luto</i> .....	42
Os corpos do mar e o dilema do sangue: para devolver ao futuro seu passado .....	52
A burocratização da violência e da morte: nas engrenagens do terror .....	57
 <b>A DERROTA COMO ALEGORIA: O JOGO ALEGÓRICO DO LUTO EM <i>DOS VECES JUNIO</i> .....</b>	<b>62</b>
Mais um elo na cadeia ou como narrar o horror em posição de continência .....	63
As vozes e os focos narrativos interpostos .....	66
A trama, a idade e o peso .....	69
Idos de junho e a vontade do irrepresentável: o jogo alegórico do luto.....	70
Os números, <i>alea</i> e <i>agon</i> .....	71
A noite de 10 de junho de 78, um cortejo lutuoso.....	75
O Ford Falcon.....	77
Nome, posição, procedência, número, nascimento, estatura, peso .....	79
Sobre as balanças e o peso da justiça .....	80
Era uma aliança... tinha inscritos os nomes de “Raúl e Suzana”... e um ano “1973” .....	82
Uma nova derrota... e uma criança que brinca com o luto .....	84
Epílogo: os corpos como trauma.....	85
 <b>DE HOSPITAIS, SUPERMERCADOS E CORPOS HUMANOS: ESPAÇOS ALEGÓRICOS DA NAÇÃO DITATORIAL .....</b>	<b>90</b>
Espaços marginais de histórias marginais .....	90
Alegorias progressivas e regressivas no contexto latino-americano .....	93
Alegorizações de uma História imposta à carne.....	96
O Contínuo, a Esperança e as Vértabras Quebradas .....	98
Alegorizações anti-fundacionais: o corpo devastado do que resiste .....	101
Do que se repete e do que silencia.....	105
A Comuna do Corpo.....	111
 <b>O CONTÍNUO DITATORIAL E AS POLÍTICAS (E ESTÉTICAS) DA MEMÓRIA E DO ESQUECIMENTO .....</b>	<b>114</b>
Corpos, avenidas, prisões, <i>shopping centers</i> ... ruínas ditatoriais e espaços de memória .....	114
Legitimação e deslegitimação da memória: sobre que passado iluminar .....	120
Lutas pela deslegitimação da memória ditatorial nos países do Condor .....	124
 <b>DEPOIS DE UMA LONGA ESPERA, REVISITAR MEU CORPO, E PODER DIZER ENFIM O QUE SENTIMOS, ELE E EU: DE <i>ÉL FURGON DE LOS LOCOS</i> .....</b>	<b>135</b>
Escritas do eu: quem eu sou <i>ou</i> como me represento .....	138
Escritas do corpo: quem eu era <i>ou</i> como posso me reconstruir.....	142

O trauma e a memória não heróica do mártir .....	144
Entrando em <i>El furgón de los locos...</i> para voltar à prisão .....	147
Ato 1 – <i>Dos urnas en un auto</i> : da disciplina da espera .....	149
Ato 2 – <i>Uno y el cuerpo</i> : da disciplina da dor.....	154
Ato 3 – Sentarse a esperar lo que sea: da disciplina do trauma .....	165
 A MEMÓRIA E O VAZIO AGRESSIVO: SOBRE A ÉTICA DO LUTO EM <i>NÃO FALEI</i> .....	169
Não falei, e falaria (se fosse possível) .....	171
A tortura e a quebra do eu coletivo: a voz sobre o corpo .....	174
O trabalho do luto e o vazio agressivo ou sobre o <i>esquecimento ativo</i> e o <i>esquecimento passivo</i> ....	179
A justiça futura e a pulsão ao regresso da perda.....	181
O despertar do trauma e a ética do luto .....	185
 <b>CONCLUSÃO: (¡NO EXISTÍ!) A FALTA COMO AUSÊNCIA E COMO OFENSA</b> .....	189
 <b>REFERÊNCIAS</b> .....	197
 <b>ENDEREÇOS ELETRÔNICOS</b> .....	205
 <b>DOCUMENTOS CONSULTADOS</b> .....	208

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figuras 1, 2 e 3</b> – Imagens dos rastros dos <i>Voos da morte</i> da Argentina divulgadas pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH), em maio de 2010.....	61
<b>Figura 4</b> – Impressão de <i>Veduti di Roma</i> , de Giovanni Battista Piranesi .....	132
<b>Figura 5</b> – Interior do <i>Shopping Center</i> Pátio Higienópolis, em São Paulo .....	132
<b>Figura 6</b> – Escadas do <i>Shopping Center</i> Via Brasil. Irajá. Rio de Janeiro.....	133
<b>Figura 7</b> – Impressão de <i>Relativity</i> , de 1953, de Maurits Cornelis Escher .....	133
<b>Figura 8</b> – Entrada do <i>Shopping Center</i> Punta Carretas, em Montevideo .....	134
<b>Figura 9</b> – <i>Arco di Traiano</i> , em Benevento, de Giovanni Battista Piranesi .....	134

## INTRODUÇÃO

Em *Culturas do passado presente*, o pesquisador alemão Andreas Huyssen alude ao fato de que o culto das ruínas – que tem acompanhado a modernidade ocidental em ondas desde o século XVIII – parece ter se tornado uma estranha obsessão nos países do Atlântico Norte nas últimas décadas. Ao que parece, segundo o autor, essa reverência compulsiva aos restos devastados do passado tem se desenvolvido sobretudo como parte de um discurso muito mais amplo sobre a memória e o trauma, o genocídio e a guerra. “Essa obsessão contemporânea pelas ruínas esconde a saudade de uma época anterior, que ainda não havia perdido o poder de imaginar outros futuros”, argumenta Huyssen, “o que está em jogo é uma nostalgia da modernidade que não se atreve a dizer seu nome, depois de reconhecer as catástrofes do século XX e os danos remanescentes da colonização interna e externa”.<sup>1</sup> Invoco as considerações de Huyssen no começo deste estudo para propor que o culto das ruínas, como código desta nostalgia por uma época em que, usando as palavras do autor, “era possível imaginar futuros alternativos”, também tem se tornado um imperativo no trabalho de luto ditatorial nos países do Atlântico Sul. No entanto, essa perquisição do passado e da memória que, para o autor alemão, já se manifesta de maneira quase ostensiva nos países do Norte; apenas agora começa a encenar-se no subcontinente americano, onde o resgate das memórias históricas das ditaduras se vê em permanente embate com políticas do esquecimento empenhadas em manter distantes esses nossos “passados alternativos”. Neste sentido, emprego a associação entre as *Ruínas* e o *Condor*, no título deste trabalho, como também uma vontade de empreender uma volta à perda coletiva imposta pelas empresas ditatoriais nesta parte de mundo, não apenas para buscar aí a possibilidade de imaginar futuros alternativos, mas também para tentar resgatar outras histórias singulares e seus significados apropriados pelos regimes totalitários.

Um desses raptos do sentido empregado pelas empresas ditatoriais se refere à imagem mítica do Condor Andino. Esta gigantesca ave de cerca de 1,33 m de altura, 3,20 m de envergadura, e que pesa em média quase 14 kg, pode chegar a

---

<sup>1</sup> HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. (Coord.) Tadeu Capistrano. Tradução de Vera Ribeiro – 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de arte do Rio, 2014. p. 91

viver até 75 anos, o tempo estimado de uma vida humana. Sua imagem imponente nos céus da Cordilheira dos Andes se tornou historicamente um símbolo de potência a todas as grandes culturas pré-colombianas, como Nasca, Chimú, Wari, Tiahuanaco, Mochica e Inca. Considerado uma divindade por todas estas civilizações, o Condor continua a ser venerado entre os povos andinos contemporâneos. É conhecido como Kúntur entre os Quéchuas, Kunturi entre os Aymaras, Manque ou Alcamán entre os Mapuches ou Oyikil entre os Tehuelches. A ave também aparece nos escudos pátrios da Bolívia, Chile, Colômbia e Equador, como símbolo dessa apropriação das culturas ancestrais populares pelos Estados oligárquicos constituídos a partir das independências e da recolonização interna. Citarei, ao longo deste estudo, outros exemplos da apropriação da linguagem empreendida pelas ditaduras. No caso específico da palavra *Condor*, que acompanha o título deste trabalho, refiro-me obviamente à rede de espionagem, sequestros transnacionais, intercâmbio de prisioneiros e práticas de tortura, morte e desaparecimentos empreendida pelos órgãos ditatoriais de repressão para além das fronteiras nacionais do Chile, Argentina, Bolívia, Paraguai, Uruguai e Brasil.<sup>2</sup> Aparato este que não teria tanta capacidade destrutiva sem a anuência e ajuda intelectual e estrutural da CIA e de outros órgãos de inteligência estadunidenses.

Aprendemos, também com Bakhtin, que nenhuma palavra é imune à sua própria ressignificação, seja por conta de circunstâncias históricas que a reescrevem, seja pela carga ideológica daquele que a profere. Assim, depois das atrocidades cometidas nos países do Cone Sul na segunda metade do século XX, a palavra *Condor* adquiriu diferentes conotações e simbologias; assim como sua imagem –

---

<sup>2</sup> J. Patrice McSherry, em seu texto: *La maquinaria de la muerte: la Operación Cóndor*, destaca 6 características especiais da Operação Condor. Transcrevo-as a partir do texto da autora: 1) operativos transfronterizos e internacionales contra enemigos políticos radicados en otros países; 2) carácter multinacional; es decir, equipos con miembros de diferentes países trabajaban en conjunto para secuestrar, torturar e interrogar a las personas; 3) definición precisa y selectiva de los disidentes que serían blanco de ataque, con el objetivo de dismantelar a las organizaciones populares (no necesariamente guerrilleras); 4) estructuras paraestatales, es decir, fuerzas paramilitares y parapoliciales, que utilizaban infraestructura secreta, como aviones y autos no registrados, centros clandestinos de detención, etc. 5) tecnología de avanzada, por ejemplo computadoras y otra tecnología de comunicaciones, gran parte de la cual fue proporcionada por la CIA; y 6) utilización de sindicatos del crimen y organizaciones y redes de extremistas, como los escuadrones de la muerte Triple A y Milicia en Argentina y Patria y Libertad en Chile. Cf. MCSHERRY J. Patrice. **La maquinaria de la muerte: la Operación Cóndor**, Taller (Segunda Epoca). Revista de Sociedad, Cultura y Política en América Latina, Vol 1, N°1 (octubre de 2012). ISSN: 0328-7726. Pp. 33-45. Trecho específico, p. 34. Disponível em: <<http://www.historiaoralargentina.org/taller/larevista/taller1.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

planando livremente pelos céus dos Andes ou espreitando assustadoramente em busca de presas –. Invoquemos, por exemplo, a cena de um condor amarrado ao dorso de um touro nas festividades da Yáwar Fiesta.<sup>3</sup> Se o animal alado, que arranca com seu bico partes da carne do outro ao qual está preso, sair ileso da contenta, significará que o ano porvindouro estará carregado de prodígios. Caso contrário, dias difíceis muito provavelmente farão parte do futuro da coletividade. Aos olhos de culturas ignorantes à simbologia do ato, essa tradição pode parecer cruel, mas representa a luta histórica dos povos indígenas andinos contra a opressão do colonizador europeu. Entretanto, essa imagem, depois dos anos de carnificina ditatorial que se apropriou do símbolo dessa gigantesca ave, pode ser interpretada de outra forma: um animal de rapina que se crava brutalmente às costas de um touro que não o consegue ver, mas sente as garras e o bico desse animal que lhe arranca as carnes. Por mais que esse touro, esse ente coletivo aturdido, tente lutar, fugir, esconder-se, não pode livrar-se do corpo que violentamente o ataca. E isso o levará ao desespero, à loucura, à morte. É a imagem dessa mesma gigantesca ave de rapina que pousou sobre as ruínas de La Moneda. Lá ela fez seu ninho, de seus ovos nasceram milhares de mortes, desaparecimentos, um imenso vazio agressivo no coração de várias gerações. Mas não apenas isso, dos ovos dessa ave carniceira nasceram também inúmeros movimentos e figuras políticas que vieram a tomar de assalto outras partes do mundo: o neoliberalismo triunfante como dogma político e econômico... Reagan, Thatcher, o casal fundacional da Contra-reforma do Capitalismo.

Entretanto, nas duas últimas décadas, e particularmente nos quatro anos em que me dediquei a este estudo, muitas questões têm vindo à tona no que se refere à reavaliação das políticas da memória e do esquecimento referentes aos anos obscuros do Condor. Em sua gênese, essas questões parecem ter eclodido a partir de um ponto de singularidade que não se situa necessariamente no final da década de 80, quando a maioria desses regimes se viram obrigados a entregar o poder, mas, fundamentalmente, uma década depois, entre 2001 e 2002, anos em que se deflagrou a profunda crise econômica argentina. Essa crise, que quase levou à bancarrota também outros países da região, significou também, de certa forma, o começo da implosão de um modelo econômico, social e cultural implantado pelas ditaduras e

---

<sup>3</sup> Cf. VIDALES, Carlos. **Lucha intercultural y ambivalencia en la Fiesta de Sangre**. En Acheronta. Revista de Psicoanálisis y Cultura, v. 6, 1997.



seguido pelos regimes conservadores ulteriores a elas. O que marcou também o declínio das táticas de esquecimento da terapia de choque aplicada para a passagem do Estado ao Mercado na região. Tais táticas, aparentemente bem-sucedidas nas décadas de 80 e 90, começaram a arrefecer no momento em que sociedades inteiras começaram a contestar o custo de tal passagem. O aparente início da quebra no contínuo Ditadura-Mercado representou também o começo de um processo de revisão histórica sobre os regimes autoritários: leis a favor da impunidade começaram a ser revogadas, comissões da verdade foram instaladas em vários países, e forças políticas, antes mitigadas pelo poder ditatorial, puderam finalmente chegar ao poder pela via democrática.

Isso, contudo, não revogou o excedente ditatorial nesses países. Na permanência de suas leis de anistia, em suas políticas econômicas, na constante desigualdade social, no aparato midiático reconfigurado a partir dos regimes, nos espaços simbólicos das cidades, no corpo das vítimas, assim como na impunidade de seus algozes, a memória viva das ditaduras continua operante. Apesar das constantes mudanças na história política e social que têm acontecido nos últimos tempos, é difícil associar nosso presente histórico à ideia genérica de pós-ditadura. Idelber Avelar, em *Alegorias da derrota*, importante referência deste estudo, emprega esse termo, bem como a expressão *pós-ditatorial*, para se referir não tanto à época posterior à derrota instaurada pelos regimes ditatoriais – o autor reconhece que essa derrota ainda circunscreve nosso horizonte –, mas ao momento em que se aceita essa derrota como determinação irreduzível da escrita literária no subcontinente americano.<sup>4</sup> Considero a justificativa do autor ao usar esses termos bastante convincente. No entanto, me sinto deveras relutante em usar aqui tais expressões. Por um lado, porque o prefixo em questão parece ter se tornado, em tempos de *Neoliberalismo maravilhoso*, um reducionismo teórico para explicar quase tudo, desde o *pós-nacional* (arrancado do *Commonwealth* do Atlântico Norte e trazido, muitas vezes a contrapelo de reflexões teóricas e históricas, à realidade americana)<sup>5</sup> à celebração da imposição da temporalidade homogeneizadora da mercadoria por parte da “geração pós-tudo” do

---

<sup>4</sup> Cf. AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2003. p. 27

<sup>5</sup> Tratarei desta questão especificamente na análise de *Impuesto a la carne*, de Diamela Eltit.

país neoliberal-maravilhoso de *MacOndo*.<sup>6</sup> Por outro, porque reconheço, como Avelar, o contínuo da empresa ditatorial em meu tempo histórico. Nele, os significados apropriados pelas ditaduras ainda ameaçam continuamente a voz dos vivos e dos mortos. Por isso opto por não utilizar o prefixo *pós* para referir-me ao tempo histórico a partir do qual vislumbro as ruínas ditatoriais, ou para caracterizar as narrativas aqui analisadas. Endosso, nesse movimento, as palavras de Perla Sneh em *Palabras para decirlo: lenguaje y exterminio*, quando esta se refere às chamadas preocupações pós-ditatoriais trazidas ao campo da crítica cultural a partir de meados da década de 80: “Como se o prefixo *pós* pudesse nos salvar de algo”.<sup>7</sup>

Não obstante, resolvi fazer o recorte das obras estudadas aqui a partir do cronotopo situado na primeira década dos anos 2000, porque, como mencionei, considero esse período o momento a partir do qual se começa a perceber uma quebra representacional entre o passado ditatorial e o contínuo pretensamente ensejado por ele. A escolha das narrativas a serem estudadas, além obviamente do período de sua publicação, recaiu sobre a possibilidade de encontrar alguns modelos literários que pudessem confirmar uma nova perspectiva acerca da experiência ditatorial a partir da constatação de suas ruínas remanescentes. Encontrei, durante essa busca, três perspectivas de leitura que a meu ver pareceram bastante promissoras, sejam elas: a expressão alegórica, os expedientes da memória e do esquecimento, e a força representacional da ausência. Depois de pesquisas sobre publicações e leitura de algumas obras, defini meu *corpus* de estudo e os instrumentais teóricos a partir dos quais pudesse orientar meu caminho através delas. Esse caminho se abriu com a alegoria e se fechou com a memória.

Esta tese está dividida em duas partes de acordo com a ordem disposta em seu subtítulo. A primeira trata da alegoria e da dialética do luto, a segunda das políticas e estéticas da memória e do esquecimento, seguidas estas pela conclusão que abarca, sobretudo, suas respectivas representações enquanto ausência e enquanto

---

<sup>6</sup> O prólogo de *McOndo* decreta o surgimento de uma nova geração literária “que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, postcapa de ozono”. Cf. FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio. **Presentación del país McOndo**. Barcelona: Mondadori, 1996. p. 9

<sup>7</sup> En efecto, desde mediados del los '80, lo relacionado con el Holocausto estará cada vez más presente. Comienzan a leerse autores como Primo Levi, Tzvetan Todorov Zyggmund Baumann, entre otros, desde el campo de las así llamadas “preocupaciones *postdictatoriales*” (como si ese “post” nos pusiera a salvo de algo) Cf. SNEH, Perla. **Palabras para decirlo: lenguaje y exterminio**. 1 ed. Buenos Aires: Paradiso, 2012. p. 261

ofensa. Na primeira parte, pretendo empreender uma passagem por conceitos como alegoria e imagem dialética, por inferências sobre memória, esquecimento e trabalho de luto, assim como por considerações sobre poder, desaparecimento e apropriação da linguagem por parte da empresa ditatorial. Operativos estes a partir dos quais pretendo orientar a análise de *Dos veces junio*, de Martín Kohan, e *Impuesto a la carne*, de Diamela Eltit. Tais expedientes teóricos advêm de leituras de Walter Benjamin, João Adolfo Hansen, Jeanne Marie Gagnebin, Idelber Avelar, Paul Ricoeur, Perla Sneh, Pilar Calveiro, entre outros. Minha hipótese de leitura nesta primeira parte do trabalho é que, nas narrativas de Kohan e Eltit, os autores, diante de uma impossibilidade fundamental de representação, se veem obrigados a recorrer a uma escritura que excede a si própria. Ou seja, estabelecem uma espécie de espaço interpretativo entre significante e significado que precisa ser preenchido sempre por meio de leituras renovadas dos fenômenos. A esse processo, chamarei de pausa dialética reflexiva, constituída a partir do contato entre criação e interpretação alegóricas. Diferentemente do emprego da alegoria por meio da arte feita sob censura – característica essa que pretendo problematizar a partir principalmente das considerações de Davi Arrigucci Junior e Idelber Avelar – esse impulso alegórico nestas narrativas reincide sempre sobre a constatação das ruínas deixadas pela catástrofe ditatorial, e, trabalhando sobre elas, tenta, daí, extrair seu significado. No que se refere ao texto de Kohan, pretendo observar os recursos alegóricos por meio dos quais é possível vislumbrar o interior da máquina de desaparecimentos da ditadura argentina, particularmente no que concerne à cosmovisão dos diferentes agentes capazes de pôr tal maquinaria em movimento. Se, na narrativa de Kohan, tal aparato é retratado mediante um jogo alegórico de significados que irrompe em meio aos silêncios e às composições intertextuais, na obra de Eltit a história da nação chilena e suas estruturas de opressão e poder também se transformam em espaço alegórico na própria linguagem. A partir dessa pulsão alegórica, a escritura em *Impuesto a la carne* impele o leitor a extrair imagens representativas da história, da memória e do testemunho, orientadas a partir da perspectiva do subalterno, ou seja, da entidade múltipla mãe-filha que encarna na obra sua representação.

A segunda parte do estudo diz respeito aos expedientes literários da memória, do trauma e do esquecimento. As obras elencadas para a análise dessas questões são *El furgón de los locos*, de Carlos Liscano, e *Não falei*, de Betriz Bracher.

Recorrerei, para a análise destes textos, principalmente a um referencial teórico constituído a partir de estudos sobre memória, esquecimento, trabalho de luto e representações do trauma. Recuperarei vários estudos empregados anteriormente nesta segunda parte, assim como pretendo introduzir novas referências como a memória cultural em Aleida Assman, as relações entre estética e política, passado e presente, em Andreas Huyssen; os importantes estudos sobre testemunho de Márcio Selligmann-Silva e o compêndio de artigos em *Catástrofe e representação*, assim como considerações sobre realidade, narratividade e ficcionalidade em Bakhtin. A partir deste aparato teórico pretendo situar as duas obras como espaços de memória alternativos, nos quais o trabalho de luto individual se incorpora à memória coletiva mediante a escritura artística, seja pela palavra da testemunha ou daquele que empresta a memória do outro para também testemunhar a partir dela. Para sustentar tais leituras. No romance de Liscano, buscarei reconhecer as formas de representação literária do passado traumático por meio do acesso aos dispositivos individuais da memória. Para tal intento, partirei das reflexões sobre as escritas de si até as escritas do corpo, chegando enfim à prática estético-política do testemunho. Minha intenção é observar os meios de recriação e representação artística da própria memória tocada pela experiência traumática. No caso do romance de Bracher, por sua vez, empreenderei um caminho de observação sobre os expedientes da alteridade rememorada, é dizer, me interessa observar a construção, a partir da visão da testemunha das testemunhas, de um personagem que carrega o trauma como responsabilidade, e que, por meio de suas memórias, precisa estabelecer uma relação ética com o vivido e com os outros que não sobreviveram.

Não me atarei aqui a especificar cada encaminhamento teórico de leitura acerca das obras, porque assim o farei nos preâmbulos de cada estudo específico. Apenas vale destacar nesta introdução que, antes de cada análise propriamente dita, partirei de um contexto, de um caso emblemático a partir do qual se possa vislumbrar a catástrofe ditatorial e suas reminiscências contemporâneas, para logo após empreender uma passagem pelos textos teóricos a fim de buscar instrumentos de leituras das obras em questão. Justifico esta opção, que pode assumir, talvez, um tom mais ensaístico, pelo simples fato de que considero a literatura parte integrante da vida e espaço artístico de alteridade, dialogismo e de memória, transgrediente ao plano estético fechado sobre si, e consequentemente aberto às demandas da vida e

da história. Empreenderei, portanto, caminhos pela crítica cultural, pelos estudos da linguagem e por reflexões históricas, sociológicas e filosóficas procurando sempre tangenciá-los com a análise literária. Se, em algum momento, traçar paralelos com materiais extraídos de outros textos que não compartilham da convenção estético-ficcional da literatura, é justamente para observar, nas obras, as formas de representação artística de tais elementos. Por outro lado, como minha tese se situa em um espaço temporal em que o resgate da memória ditatorial parece adquirir novas dimensões, serei obrigado a recorrer, em algumas situações, a informações disponíveis nos meios digitais, uma vez que tais questões ainda não foram efetivamente transpassadas ao meio editorial. É o caso, por exemplo, das descobertas recentes de jovens apropriados durante o regime, que, nos últimos anos, têm sido trazidos de volta à história obnubilada pela apropriação na Argentina. Ou, a exemplo do que se passa no Brasil, a partir das questões advindas do recém-publicado Relatório Nacional da Comissão da Verdade.

Espero, a partir deste caminho que começa agora a se delinear, oferecer uma breve contribuição aos estudos da reescritura literária sobre o trabalho de luto e de restituição artística das memórias referentes à catástrofe do Condor nesta parte do continente americano, um continente permanentemente assolado pelo autoritarismo e pela violência. Breve, também, porque são inúmeras as questões a serem discutidas em um momento histórico em que o passado ditatorial, recalcado durante anos por políticas sistemáticas de esquecimento, em parte delimitadas pela lógica cultural do neoliberalismo triunfante, volta ao mundo dos vivos como espectro. Este passado, que se ergue diante de nós como ruína, nos cobra uma interpretação, e, conseqüentemente, uma resposta por meio da difícil arte da representação pela palavra. É para ele que nos voltamos agora, porque sabemos que a existência deste passado depende de uma luta pela linguagem pela memória que se dá exatamente no momento de cognoscibilidade do presente. Talvez, ao olharmos para trás para visualizar os mortos, possamos encontrar mais do que respostas para o que poderíamos ter sido. Talvez, neste gesto intempestivo estejamos, ao mesmo tempo, procurando novamente alternativas para o vir a ser.

## A ALEGORIA E A DIALÉTICA DO LUTO

*Alguém na terra está a nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige seu apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente.*

Walter Benjamin

Na segunda metade dos anos setenta, começaram a aparecer, nas praias uruguaias, corpos humanos trazidos pela maré. Esses corpos, deteriorados pela ação do mar e da fauna marinha, também apresentavam marcas distintas: muitos deles mantinham ainda mãos e pés amarrados com ataduras rústicas, arames, cordas feitas de tecido. Alguns estavam cobertos de hematomas, expunham fraturas múltiplas, marcas de queimadura e orifícios de balas. Outros tinham o rosto totalmente desfigurado por golpes, mostravam sinais de hemorragia interna, laceramento das partes pubiana e anal por objetos pontiagudos. Grande parte deles apresentava as pontas dos dedos queimadas, o que tornava impossível a identificação pelas digitais. Algumas fotos desses cadáveres, parte de um dossiê que permaneceu confidencial durante trinta e dois anos por serviços de inteligência uruguaios,<sup>8</sup> foram entregues à justiça argentina pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) em maio de 2010. Essas imagens, assim como os demais documentos do dossiê, consistem em uma prova contundente dos chamados “Vuelos de la muerte”, uma prática de extermínio empreendida já desde 1975 pelos militares argentinos – aglutinados na Escola de Mecânica da Armada (ESMA)<sup>9</sup> – cujo ato bárbaro culminante foi a

---

<sup>8</sup> O arquivo consta de 130 imagens que dão conta da descoberta de corpos na zona de Laguna de Rocha e que, presumivelmente, foram arrastados pelas correntes marinhas até à costa uruguaia. Os documentos foram entregues pelo secretário executivo da CIDH, o argentino Santiago Cantón, ao juiz Sergio Torres, encarregado da mega-causa ESMA, que investiga os voos da morte. A comissão desconhece a origem dos documentos. Só sabem que alguém os entregou em 1979. É possível pensar que sejam resultado das imagens feitas por um ex-marinheiro uruguaio, Daniel Rey Piuma, que desertou da força, pediu refúgio no Brasil e difundiu as imagens por meio de uma organização civil no início dos anos 80. Parte desta informação apareceu no livro *Um marinheiro acusa*, publicado em 1988. Outras informações, Cf. LUKE, Francisco. Liberadas fotografias de vítimas dos ‘voos da morte’. **Agência Carta Maior**, Seção: Direitos Humanos. Disponível em: <[http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia\\_id=19220](http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=19220)>. Acesso em: 15 jun. 2012.

<sup>9</sup> Durante a ditadura militar argentina, a ESMA se tornou um dos principais centros clandestinos de detenção, tortura e extermínio de presos políticos. A partir de depoimentos recolhidos em seu livro

desaparição de presos políticos lançados, muitas vezes ainda vivos, ao mar. Entre os documentos obtidos com o dossiê, encontram-se mapas com os ciclos das correntes que apontam Buenos Aires como ponto de partida. Tudo indica que os militares esperavam que as correntes levassem os corpos ao alto mar. Porém, de alguma forma, alguns deles eram trazidos reincidentemente até a costa. No dossiê entregue pela CIDH, além de 130 fotografias dos corpos encontrados, constam relatórios escritos à máquina e laudos médicos com descrições como a seguinte:

Cuerpo femenino, cutis blanco, cabello negro, estatura 1,60 metro, complexión mediana, unos treinta años, tiempo de muerte aproximado de entre 20 y 25 días. 'Indicios externos de violencia: signos de violación, probablemente con objetos punzantes; fracturas múltiples y el codo izquierdo destrozado; múltiples fracturas en ambas piernas con indicios de haber sido atadas; enorme cantidad de hematomas diseminados por todo el cuerpo; destrozo total del cráneo y del macizo oseo facial' [...] "fractura de muñecas, como si hubiera estado colgada de ellas; quemaduras en ambas manos; derrame sanguíneo interno provocado por la rotura de vértebras" [...] "zona pubiana, anal y perianal destrozada con objetos punzantes".<sup>10</sup>

Na localidade de Santa Teresita, onde apareceram dezenas desses corpos, testemunhas descrevem que sempre sabiam quando chegavam mais mortos a suas praias, não porque alguém os avisasse, mas pelo odor pungente que impregnava toda a cidade. O hospital local leva hoje o nome do único médico que chegou a exumar alguns desses corpos, Roberto León Dios, falecido misteriosamente pouco mais de um mês depois das primeiras ocorrências. Segundo relatos de habitantes da região, quando o assunto dos cadáveres vindos do mar já se fazia público, uma junta militar passou a se encarregar do assunto, levando os corpos ao cemitério General Lavalle em caminhões de lixo, e os enterrando lá em covas comuns. O coveiro desse cemitério, Donelvio Montenegro, em declaração recente à reportagem da Télam, lembra que na época marcou essas covas com uma cruz de ferro, com a esperança

---

*Poder e desaparecimento*, Pilar Calveiro estima que tenham passado, pelas instalações dessa "Escola", 3 mil a 4.500 presos entre 1976 e 1979. Cf. CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento**: os campos de concentração na Argentina; tradução: Fernando Correa Prado. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 41

<sup>10</sup> HAUSER, Irina. El rastro de los vuelos de la muerte. **Página 12**. Seção: El País. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-197151-2012-06-25.html>>. Acesso em: 10. ago. 2012.

de que servissem, mais tarde, para algum propósito.<sup>11</sup> Nos anos que sucederam a catástrofe, não apenas este pequeno gesto de respeito aos mortos ajudaria a identificar as vítimas da horrível prática dos voos da morte, mas também a própria tenacidade burocrática dos militares. No livro de registro do cemitério, foram anotados, meticulosamente, cada um dos sepultamentos. As linhas em que se escreveram esses registros são, também elas, um testemunho do horror. Em um só dia, dezoito de dezembro de mil novecentos e setenta e oito, há um ingresso maciço de onze “N.N.”.

### **Os olhos dos enterrados, os corpos do mar e a linguagem futura**

Entre as diversas histórias-mito dos povos maia-quichés há uma em especial chamada “Os olhos dos enterrados”. Reza a lenda que os mortos, quando vítimas de uma morte injusta, permanecem sob a terra com os olhos abertos, por anos, decênios, séculos, até que a injustiça de suas mortes seja enfim redimida. As imagens desses corpos, trazidos insistentemente pelas marés às costas uruguaias, são como fragmentos de memória, que vem à tona para cobrar a iniquidade de suas mortes. As imagens desses corpos destroçados, putrefatos, impregnando as praias com o cheiro de morte, chegam ao presente como representação de uma recusa obstinada ao apagamento final que seus verdugos lhes planejavam dar, ao esquecimento passivo e ao sucedâneo da mercadoria, ao perdão fácil, à resignação forçada e ao conformismo cínico, ao próprio contínuo histórico construído pela tirania. São como a corporificação do trauma passado que assola o presente, o membro arrancado do corpo cívico que ainda dói, a incômoda ausência presente na história cotidiana da nação. São os destroços que rompem uma totalidade histórica forjada e se impulsionam obstinadamente em direção à perda, à possibilidade de vida cortada violentamente e empurrada ao apagamento. Por conseguinte, só podem expressar sua própria irredutibilidade, como o *tropo* alegórico do insuportável que necessariamente responde a uma impossibilidade fundamental, uma quebra

---

<sup>11</sup> Cf. depoimento na reportagem: Vuelos de la muerte, da emissora **Télam**. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=SIEXGN8hMrk#](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=SIEXGN8hMrk#)> Acesso em: 14 abr. 2013.



irrecuperável na representação, dada a natureza da barbárie que revela, mas que volta reincidentemente ao mundo dos vivos, para cobrar deles, talvez, uma resposta.

Independentemente dos artifícios com os quais se procura obnubilar a história, esses destroços de vidas passadas parecem resistir ao apagamento, apelando, de alguma forma, a um meio de representação. São como os cadáveres emblemáticos aos quais Walter Benjamin se refere em seus estudos sobre o Barroco, o desmembramento do orgânico cujos estilhaços revelam sua verdadeira significação, fixa e escritural, “a alegorização da *phýsis* consumada em toda a sua energia”.<sup>12</sup> Recorro a Benjamin porque encontro semelhanças entre suas especulações sobre as origens da alegoria barroca e os rastros alegóricos da catástrofe ditatorial. Uma tentativa de apagamento que revela, em suas reminiscências, uma constelação de significados que carregam traços marcantes do objeto obnubilado. João Adolfo Hansel descreve a interpretação alegórica dos primeiros padres da igreja como a confluência de vários dispositivos, dentre os quais a retórica greco-latina, a etimologia, a filosofia platônica e neoplatônica, a exegese da Torah, a astrologia persa. Todos eles, segundo ele, adaptados em função da propaganda da fé cristã e da desmistificação da religião “pagã”.<sup>13</sup> Benjamin, por sua vez, estabelecendo as afinidades entre a cristandade medieval e a barroca, reconhece que, se essa exegese alegórica se destinava a proporcionar uma leitura cristã à verdadeira natureza, demoníaca, dos deuses antigos, ao mesmo tempo em que servia para a mortificação devota do corpo, é bem verdade que trazia em si, paradoxalmente, a própria reminiscência de crenças passadas que se dispunha a apagar:

A alegorese nunca teria surgido se a Igreja tivesse conseguido eliminar radicalmente os deuses da memória dos crentes. Ela não é, de fato, o monumento epigonal de uma vitória: é antes a palavra capaz de exorcizar um resíduo ainda intacto da vida dos Antigos. [...] Na sequência dessa literatura, o mundo dos deuses antigos teria morrido, quando na verdade foi a alegoria que o salvou, se pensarmos que a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de as salvar para uma eternidade é um dos mais fortes motivos do fenômeno alegórico.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução de: João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 234-235

<sup>13</sup> Cf. HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986. p. 48

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. *Op. Cit.* p. 241

É esse resíduo ainda intacto do mundo dos Antigos que o mar devolve ao presente como alegoria, como uma tentativa de salvá-lo para a posteridade. Por mais que se tente afastar esses cadáveres da memória dos sobreviventes, eles deixam marcas de sua presença no mundo das coisas e no mundo das palavras. É como um apelo que se impulsiona a um devir interpretativo, àqueles que saibam reconhecer neles reminiscências de um testemunho da barbárie e um apelo a uma justiça futura. Assim como a cruz de ferro que revela o lugar onde os mortos, de olhos abertos, esperam sob a terra, as duas letras *NN*, escritas em um registro de sepultamentos em um pequeno cemitério uruguaio, cobram uma resposta dos sobreviventes. Em *Palabras para decirlo: lenguaje y exterminio*, Perla Sneh<sup>15</sup> observa que do mesmo modo como certos lugares preservam imagens residuais da destruição, também as palavras são lugares que preservam ressonâncias do terror, como o disseminado na Argentina a partir de 1976.<sup>16</sup> Daí a necessidade de nos voltarmos a elas para reconstruir a história, buscando, nesses espaços, as vozes afogadas.<sup>17</sup> Não por acaso “ene ene” é a primeira expressão que a autora busca em distintos dicionários na tentativa do que, para ela, é “*leer lo que de una existencia se afirma en su repudio*”. A começar pelo verbete incluído em 2011 no dicionário *on line*, editado pelo jornal *El Clarín*:

NN 1 adj Se usa para señalar a una persona de quien no se tiene dato alguno sobre su identidad: Los muertos estaban inscriptos en el parte policial como NN. También es sustantivo: Después del accidente, permaneció en el hospital como una NN hasta que la encontró su familia. § 2 m y f En la Argentina, persona secuestrada y desaparecida ilegalmente por las fuerzas del Estado durante el gobierno militar de 1976-1983, cuyos restos nunca fueron hallados o identificados: Hallan actas de NN asesinados durante la dictadura. / Exhumaron restos de NN en una fosa común. Nota. Sigla del inglés no name, ‘sin nombre’.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> SNEH, Perla. **Palabras para decirlo**. *Op. Cit.*

<sup>16</sup> O termo “Terror Nacional” é empregado pela autora para definir o que muitos chamam de *Proceso de Reorganización Nacional*, ou simplesmente *Proceso*. [Discutiremos essa terminologia especificamente na parte do estudo referente à obra *Dos veces junio*, de Martín Kohan]. *Idem*, p. 257

<sup>17</sup> *Ibidem*. p. 278

<sup>18</sup> Definição do dicionário *online* citada pela autora. *Ibidem*, p. 278

Essa descrição, que procura reproduzir a ideia de indivíduos desprovidos de identidade (ou em cuja identidade não se acredita), pode remeter-se, lembra Sneh, também à linguagem utilizada pelos nazistas. Neste caso, particularmente às palavras do decreto chamado *Nacht und Nebel*,<sup>19</sup> de 1941. A ordem maior, promulgada pelo Führer, instituía, entre outras coisas, que as pessoas que cometessem atos contra as Forças Armadas de ocupação “fossem transferidas ao Reich para serem julgadas por um tribunal especial”; parentes, amigos e conhecidos deveriam permanecer na incerteza sobre a sorte dos detidos, questão pela qual estes “não poderiam ter nenhum contato com o exterior”, e, finalmente, que, “em caso de morte, a família não fosse informada até última ordem”. A sigla N.N., segundo a autora, era assim bem conhecida pela SS, ainda que para os *grupos de desaparecimento* nazistas talvez pudessem significar outra coisa, como “‘anonimato’ (*‘namen-losigkeit’*), ‘nada’ (*‘nichts’* o *‘nichtigkeit’*), una nada que aparece em *‘vernichtung’*, un modo de nombrar el exterminio como ‘reducción a nada’”.<sup>20</sup> Sneh ainda recorre a dicionários de outras línguas na busca pela expressão: “Alguém a quem não se quer nomear” (O Dicionário Larousse, de 1972); “*nomen nescio*” (“um nome que se ignora”, segundo o Grande Dicionário Alemão-Francês de Birman e G. Kister), todos acordando com o sentido de anonimato que adquire a expressão.<sup>21</sup>

Não obstante, a designação (ene, ene) pode ainda ter outro significado que não necessariamente indica anonimato, mas um lugar pulsante entre a existência e a inexistência, pendendo a cada um desses polos de acordo com a interpretação, na linguagem futura, de sua força representativa. Para afirmá-lo, podemos recorrer à famosa frase do ex general J.R.Videla como exemplo: “...pero mientras sea desaparecido no puede recibir a un tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está... *ni* muerto. *ni* vivo, está desaparecido”.<sup>22</sup> Se

<sup>19</sup> Segundo Perla Sneh, esta denominação talvez seja inspirada em um canto da ópera “O ouro de Rin” [*Das Rheingold*], que integra a trilogia “O anel dos Nibelungos” [*Das ring des Nibelungen*], de Richard Wagner, em que um personagem sentencia os anões do bosque a desaparecer, dizendo “Sejam como a Noite e Névoa!” [*Seid Nacht und Nebel gleich!*]. Nota da autora. *Ibidem*, p. 279

<sup>20</sup> *Ibidem*. p. 279

<sup>21</sup> *Ibidem*. p. 279-280

<sup>22</sup> Resposta dada pelo ditador ao jornalista José Ignacio López em uma roda de imprensa, na Casa Rosada, em 14 de dezembro de 1979. O material audiovisual referente à entrevista pode ser

nos voltarmos às palavras para reconstruir a história das vozes afogadas, como nos sugere Sneh, reconheceremos a forma com que, na negação do ditador à identidade das pessoas desaparecidas, bem ao estilo nazista, o próprio nome “desaparecido” recompõe-se como sujeito, como entidade, como existência. Aludindo a essa relação entre existência e desaparecimento, a autora recorre à expressão: *¡No existe!, no existís!*, que, na língua cotidiana argentina, pode significar ao mesmo tempo *elogio* e *ofensa*, como marcas presentes na linguagem de duas leituras dispares da memória ditatorial.<sup>23</sup> Do mesmo modo, podemos ler a expressão (ene ene) como a *nadificação* de corpo e nome no anonimato, compactuando assim com a *apropriação* do significado empreendida pelo *Terror Nacional*; ou podemos, também, encontrar nessas duas letras um nome próprio, indícios de uma existência especial em meio às ruínas ditatoriais.

Aqueles que aprenderam a reconhecer no presente essas ruínas talvez também saibam interpretar os sinais deixados pelos corpos que retornaram do mar, e reconheçam, nesses pequenos registros esquecidos em um livro de óbitos, a palavra própria que não mais nomeia uma vida particular, mas uma morte coletiva, uma morte cuja representação agora adquire outra dimensão histórica. N.N., esse nome pelo qual se chamam os mortos do pequeno cemitério de General Lavalle reivindica uma leitura para além do que é possível ser dito, para o momento de vida em que outro nome era chamado, escrito nos cadernos escolares, na contracapa de um livro presenteado, nas cartas enviadas do escuro, nos documentos dos órgãos repressores. Esse antigo nome particular saiu do mundo dos vivos e agora volta a ele como alegoria, para denominar a atrocidade que recaiu sobre um corpo humano, e tantos outros que em vida tinham outros tantos nomes. Para usar as palavras da líder de *Las Madres de la Plaza de Mayo*, Estela Carlotto, esse nome se torna, no mundo dos sobreviventes, a marca indelével da existência de *desaparecidos vivos*.<sup>24</sup>

---

encontrado em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3AIUCjKOjuc>> sob o nome “Pergunta a Videla sobre desaparecidos”. Acesso: 20 jan. 2014.

<sup>23</sup> SNEH, Perla. **Palabras para decirlo**. *Op. Cit.* pp. 257-279

<sup>24</sup> *Idem.* p. 281

## A irredutibilidade dos corpos e da escritura

Mas como responder a esse apelo dos mortos? Como, de dentro do contínuo mercadológico instaurado pelas ditaduras, voltar ainda os olhos para a catástrofe e extrair dela algum significado, sem que esse movimento, como lembra Stefan Rilke,<sup>25</sup> não nos converta em estátuas de sal? Como representar aquilo que, dada a natureza da barbárie que revela, pode permanecer inacessível inclusive às tentativas da língua? Como, sobretudo, responder ao apelo de reminiscência que esses mundos, tão violentamente abortados, dirigem em direção ao nosso presente e ao futuro que podemos construir a partir dele? Movida talvez por essa imperiosa e ao mesmo tempo intrincada tarefa, uma parte da produção literária contemporânea nos países do Cone Sul americano, particularmente aquela voltada ao trabalho do luto em relação à experiência ditatorial, tem dado à alegoria um espaço de significativa importância.<sup>26</sup> Nessa literatura que emerge como extensão do trauma causado pelas ditaduras, no entanto, o alegórico não mais atua como a relação convencional entre uma imagem ilustrativa e um sentido abstrato – característica geralmente atribuída à arte feita sob censura – mas como imagem arrancada de uma totalidade definitivamente destruída, que se volta reincidentemente sobre a perda na tentativa de entendê-la. Para tal afirmação, recorro ao importante trabalho de Idelber Avelar sobre alegoria e trabalho de luto na ficção escrita nas décadas de 80 e 90 na Argentina, Brasil e Chile,<sup>27</sup> tentando trazer agora, como apontado na introdução deste trabalho, novas discussões advindas do aparente colapso do contínuo ditatorial-neoliberal na região, assim como das reconfigurações das políticas da memória e do esquecimento que irromperam principalmente após a crise argentina de 2001/2002.

Antes de discorrer sobre a alegoria nas obras elencadas para este estudo, façamos um breve esclarecimento sobre a mudança do conceito “alegórico” na

---

<sup>25</sup> Cf. RILKE, Stefan. Transición y cultura política en el Chile de los noventa o ¿cómo vivir con el pasado sin convertirse en estatua de sal? In: KONUT, Karl. SARAVIA, José Morales (Eds). **Literatura chilena hoy: la difícil transición**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt/Main: Vervuert, 2002. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt/Main: Vervuert, 2002.

<sup>26</sup> Entre as narrativas de revisão dos tempos ditatoriais publicadas a partir dos anos 2000, destaco aqui, além das analisadas neste estudo, outras duas que podem ser lidas a partir de seu procedimento alegórico. São elas: *Mano de obra*, da própria Diamela Eltit e *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño.

<sup>27</sup> Cf. AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**. Op. Cit.

literatura durante os tempos ditatoriais e no presente histórico delimitado por eles. A ideia de elucidação aqui se restringe primeiramente ao universo literário brasileiro, mas pode servir de exemplo geral, uma vez que problematiza a relação simplista entre alegoria e censura em tempos de autoritarismo e demarca o ponto de quebra entre a vontade de construir totalidades históricas, literariamente narráveis (característica ainda presente em romances escritos durante a ditadura) e a impossibilidade de representação de tais totalidades (a partir da constatação ulterior da destruição definitiva dessas mesmas totalidades pela empresa ditatorial). Em um debate intitulado “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”,<sup>28</sup> Davi Arrigucci Junior discute com Carlos Vogt, Flávio Aguiar, Lucia Teixeira Wisnik e João Luiz Lafetá sobre algumas particularidades do romance brasileiro dos anos 70. Esse texto pode servir-nos muito bem de base para um resgate arqueológico da alegoria na literatura contemporânea à ditadura. O debate gira principalmente em torno das obras, *Lúcio Fávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro; *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado, e *Cabeça de papel*, de Paulo Francis. No começo de sua explanação, Arrigucci Junior classifica esses três romances como “casos de alegoria, ligados com a vontade realista de representar o que foi, o que tem sido a realidade, a vontade de manter a verossimilhança e usando sempre a alegoria.”<sup>29</sup> Para o crítico, esses romances podem ser caracterizados como alegóricos justamente porque seus narradores tentam narrar a totalidade histórica brasileira (nesse caso demarcada pelo autoritarismo militar) de um ponto de singularidade construído principalmente a partir da perspectiva jornalística. Disso resultaria, segundo Arrigucci Júnior, o malogro dessas três obras, da incompatibilidade entre o desejo de representar a realidade histórica concreta e a tendência da alegoria para a abstração. Durante a discussão coletiva sobre esse argumento, Carlos Vogt levanta uma questão bastante interessante, tematiza ele:

A questão é que não pode se julgar uma época pelo que ela pensa de si mesma, isto é, pelas ideologias que fabrica. Esse julgamento requer um certo distanciamento para que seja elaborado, acho que isso é dado de barato. No entanto, uma coisa interessante é que neste tipo de romance de caráter

<sup>28</sup> Cf. ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 77-109

<sup>29</sup> *Idem*. p. 78

mimético, do ponto de vista formal, o recurso à alegoria, à alusão etc. passa a ser um expediente de uma linguagem que não é *do jornal*, é uma linguagem do dia-a-dia. Há um momento em que nós passamos a praticar uma linguagem alusiva. Não só os jornais desenvolvem essa prática, no cotidiano nós também passamos a desenvolvê-la. Tanto que nos comprazemos, durante um certo tempo, com as histórias do *Estadão* publicar os poemas de Camões etc., e nos menores detalhes, na alusão mais indireta, respirávamos um certo tipo de alívio por causa de uma ousadia quase sem risco nenhum. Então, eu acho que há um ponto positivo aí. É que esse tipo de romance, apesar do imediatismo e das consequências que pode ter para a própria obra, está tentando uma prática sobre uma experiência que não é imaginada pelo autor ou pelo jornalista, mas que é uma prática social bastante característica de uma determinada época.<sup>30</sup>

Esse argumento de Vogt leva a uma importante reflexão sobre a relação entre a repressão da linguagem e a tendência ao discurso alegórico em tempos de autoritarismo institucionalizado. O que Davi Arrigucci chama de singularidade da perspectiva jornalística nesses romances seria, portanto, um processo de comportamento e interação social muito mais geral, aqui observado como demarcador histórico, político e estético do fazer literário, uma espécie de resposta inconsciente da literatura às dinâmicas sociais e culturais de sua época. No entanto, é na resposta de Arrigucci que encontramos uma possível resposta para delimitar uma linha de diferenciação entre os procedimentos da alegoria no *em* e no *pós* catástrofe. Não é necessariamente a repressão da linguagem que em um determinado momento incide sobre o discurso, fazendo-o recorrer a metáforas continuadas, e daí à alegoria. Segundo Arrigucci Júnior, há algo mais grave, mais profundo, que é a vontade de expressar a totalidade a partir da alegoria e a impossibilidade de encontrar, por meio desse expediente, uma forma narrativa convincente enquanto representação mimética da realidade.

Não creio que este problema se reduza ao nosso destino brasileiro. Existe uma coisa mais geral. Certamente isso está acompanhando a história do capital, não necessariamente a condição do governo autoritário brasileiro. A fragmentação, o fundamento do alegórico, não está na singularidade do destino brasileiro no momento. Ela está na amplitude da história do capital e na impossibilidade da gente dizer, num determinado momento, a totalidade. Isso é que determina o alegórico, não é a simples situação imediata do

---

<sup>30</sup> Observação de Carlos Vogt, em: ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 90

governo autoritário de tal a tal ano. A alegoria é anterior aos anos de repressão, a forma alegórica é anterior. Mas ao mesmo tempo há um impulso realista. A minha intenção era mostrar que há uma vontade de dizer o particular concreto, de não apenas submergir na singularidade. Todos estes três livros têm uma vontade de dizer o que é a totalidade, eles não têm a vontade de naufragar no singular. Pelo contrário, eles têm a vontade da transcendência. Por isso eles são alegóricos. Eu vejo aí uma situação difícilíssima, a dificuldade objetiva do realismo. É esta a questão.<sup>31</sup>

Para Idelber Avelar, o florescimento da alegoria em tempos de reação política nada teria a ver com a difundida explicação de que, para escapar da censura, a literatura, assim como outras artes, teria inelutavelmente que recorrer a formas “alegóricas” de dizer coisas que, em outras condições, poderiam ser ditas diretamente. Para o autor, a irrupção da alegoria nesse universo seria, antes, uma constatação irredutível da derrota impingida pelas máquinas ditatoriais, uma forma desesperada de representação ou ainda a própria expressão estética da desesperança, quando simplesmente desapareceram outras formas de narrar. Como tal expressão da derrota, a alegoria viria inelutavelmente a substituir as cosmogonias mágico-maravilhosas no universo literário hispano-americano, ou estético-epifânicos no Brasil, em um momento que estas estéticas são sepultadas pela racionalidade das tiranias instituídas.<sup>32</sup> Ao mesmo tempo, ao analisar a alegoria em obras contemporâneas às ditaduras, como as de J.J Veiga, Daniel Montoya e José Donoso, Avelar também reconhece a pulsão por representar uma totalidade histórica observada por Arrigucci Júnior. Contudo, diferentemente deste último, o autor de *Alegorias da derrota* vê, no impulso das narrativas dos anos 70 por construir uma totalidade histórica narrável, não marcas da alegoria, mas resíduos simbólicos das estéticas passadas. Segundo Avelar, esses textos, apesar de seu tom melancólico e enlutado, que os aproximava mais da alegoria que do símbolo, ainda possuíam características teleológicas dos modos simbólicos. A transparência com que essas narrativas, por exemplo, deixavam-se ser lidas enquanto representações alusivas do sistema político, havia sido interpretada, polemiza Avelar, de uma forma um tanto ligeira por parte da crítica como alegórica. Em contraponto a isso, o autor tenta demonstrar que essa aparente transparência não necessariamente advinha do

---

<sup>31</sup> *Idem.* p. 91

<sup>32</sup> AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**. *Op. Cit.* pp. 85-91



procedimento alegórico, e sim da natureza híbrida desses textos, mediante à qual “a petrificação alegórica da história se subordinava à marcha grandiosa de uma teleologia redentora”.<sup>33</sup>

Na literatura que o autor classifica de pós-ditatorial, ou seja, aquela que surge da constatação irreduzível e sem substitutivos compensatórios da derrota, por sua vez, essas marcas simbólicas deixaram de existir, assim como desapareceram quaisquer intencionalidades de transcendência como aquelas descritas por Arrigucci Júnior. Resta a essa literatura enlutada, de acordo com Avelar, a constatação aterradora de que *escrever já não é possível* e que a única tarefa exequível à escrita é se trabalhar a partir dessa impossibilidade:

A perda com a qual a escrita tenta lidar engoliu, melancolicamente, a própria escrita: o sujeito enlutado que escreve se dá conta de que ele é parte do que foi dissolvido. Esta percepção tem lugar naquele espaço cinza em que o luto encontra-se na fronteira com a melancolia. A melancolia emerge assim de uma variedade específica de luto, daquele luto que fechou um círculo que inclui o próprio sujeito enlutado como objeto da perda.<sup>34</sup>

Embora compartilhe das ideias de Avelar acerca da impossibilidade narrativa que movimenta o trabalho alegórico, considero que as obras que escolhi para este estudo configuram um novo processo do fazer literário em um momento de profunda discussão sobre a catástrofe ditatorial. Estas obras, como procurarei demonstrar, não se fecham necessariamente sobre a perda, mas revolvem-na na busca de significados, e essa busca acaba provocando um movimento dialético que não investe apenas sobre o passado, mas também sobre o presente e a possibilidade de futuro decorrente dele. A questão não é apenas salvar o passado *enquanto passado*, como propõe Avelar, mas também restituir a ele os significados apropriados pelos sistemas ditatoriais, o que acaba incidindo em uma luta linguística que se dá também em função do presente. A própria ideia de narratividade de uma totalidade histórica está agora em questão. O que é *Impuesto a la carne* se não a vontade de desconstruir um discurso nacional totalitário a partir do subalterno? Quais foram as mudanças

---

<sup>33</sup> *Idem.* p. 26

<sup>34</sup> *Ibidem.* p. 263

operacionais na literatura que tornaram possíveis perspectivas narrativas como a do recruta de Kohan em *Dos veces junio* ou do padre Sebastián em *Nocturno de Chile*, de Bolaño? A revisão da história ditatorial empurrou o narrador alegórico para outro espaço que não está mais necessariamente circunscrito na ideia do eu-enlutado, mas que é capaz de se colocar no lugar do *outro* em luto: da vítima, do subalterno que continua resistindo ao contínuo ditatorial-mercadológico, inclusive daqueles que, durante a catástrofe, estiveram do *lado de lá* do sistema. Nos últimos quinze anos o trabalho de luto também se coletivizou nesta parte do continente americano.

Obviamente que as circunstâncias históricas a partir das quais escrevo não são as mesmas que impulsionaram o excelente trabalho em *Alegorias da derrota*. Os anos oitenta e noventa seguiram uma linearidade quase sem interrupções do projeto neoliberal instaurado pelas ditaduras. Nesse período de tempo, vimos projetos coletivos arrefecerem; o consenso de Washington ditar as regras de vida nos países subordinados; axiomas de fim da história serem levados ao topo das vendas editoriais; Macondos real-mágicos dando lugar a MacOndos neoliberal-maravilhosos, entre outros sintomas da sistematização cultural do capitalismo tardio neste canto de mundo. Nesse contexto, a grande contribuição de Avelar é reconhecer os espaços onde, na literatura, se celebrou a derrota coletiva imposta pelas ditaduras; para onde se retiraram, pelo menos no plano da escritura artística, os projetos emancipatórios a partir da quebra de representação iniciada em 64 e cujo ponto culminante foi a tomada do poder por Pinochet em 11 de setembro de 1973. O que pretendo fazer aqui é utilizar sim esse referencial constituído em *Alegorias da derrota*, mas mediante uma releitura histórica configurada a partir da crise argentina de 2001/2002 e a ascensão de governos progressistas na região, como uma nova quebra representacional no universo político, econômico e ideológico contínuo às ditaduras. Esse local histórico me permite ver o fenômeno de outra perspectiva.

Trabalharei, neste primeiro estudo, com duas narrativas que considero particularmente carregadas de expressões alegóricas. São elas: *Dos veces junio*, de Martín Kohan, e *Impuesto a la Carne*, de Diamela Eltit. Depois de algumas considerações sobre a construção histórica do conceito de alegoria, concentrarei minha análise na relação entre alegoria e dialética, proposta por Walter Benjamin em

*Origem do drama trágico alemão*,<sup>35</sup> e desenvolvida mais tarde em suas *Passagens*.<sup>36</sup> Pretendo, ao longo deste primeiro capítulo, demonstrar que nessas narrativas a catástrofe ditatorial se expressa sempre a partir da própria desolação de suas reminiscências, e que esse trabalho alegórico, ao incidir sobre a perda buscando extrair dela um significado, ainda que transitório, exige um processo constante de reinterpretação e ressignificação do sentido histórico da experiência ditatorial. Ao expressar uma vontade de representação que, em decorrência de seu extremo, parece estar além da linguagem escritural, essas narrativas desenvolvem um movimento fundamentalmente dialético, à medida que trabalham essa própria irreducibilidade como reflexão agônica sobre a catástrofe ditatorial, e à medida que empurram essa vontade de representação, tanto em direção à perda passada como a um desejo de reminiscência futura.

Atrevo-me a supor que tal abordagem literária, compreendida em um espaço de tempo que vai do epicentro da crise neoliberal argentina, 2001/2002, à data do bicentenário da independência chilena, 2010, não é apenas demarcada política e esteticamente pela experiência ditatorial, mas também resultado de um processo ulterior de reformulação do fazer literário configurado a partir da revisão histórica dessa experiência. O que quero sugerir, recorrendo a um conceito da psicanálise, é que o recalcado pela obnubilação da euforia neoliberal dos anos noventa volta agora como espectro. A abertura dos muitos arquivos do horror nos países do Cone Sul nos últimos anos tem cobrado uma resposta das sociedades no que diz respeito à natureza dessa violência perpetrada contra os Direitos Humanos, um entendimento sobre essa patologia do terror que tomou de assalto sociedades inteiras e que desenvolveu uma maquinaria ampla e complexamente articulada com o objetivo principal de operar o terror, a dor e a morte entre a população. Esse processo de revisão histórica encerra, fundamentalmente, um olhar em direção ao passado para encarar os mortos, o que significa também recobrar o trabalho de luto, interrompido pela terapia de choque neoliberal prescrita durante e após a catástrofe. Essas narrativas, como tentarei demonstrar ao longo deste estudo, se inserem no bojo dos

---

<sup>35</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. *Op. Cit.*

<sup>36</sup> BENJAMIN, Walter. **Passagens**; edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Feres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo horizonte: Editora UFMG, 2006.

expedientes artísticos fundamentalmente determinados por esse olhar em direção às margens da história ditatorial, para onde são trazidos reincidentemente esses mundos destruídos, testemunhos remanescentes de uma ofensa que a tirania passada pretendia esconder no mar do esquecimento.

### **A alegoria: criação e interpretação**

O dicionário *online* de termos literários de Carlos Ceia atribui à alegoria a seguinte definição:

Etimologicamente, o grego *allegoría* significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”, e veio substituir ao tempo de Plutarco (c.46-120 d.C.) um termo mais antigo: hypónoia, que queria dizer “significação oculta” e que era utilizado para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais, método que teve como foi especialista Aristarco de Samotrácia (c.215-143 a.C.). A alegoria distingue-se do símbolo pelo seu carácter moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto. Muitas vezes definida como uma metáfora ampliada, ou, como dizia Quintiliano, no Institutio oratoria, uma “metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido”, a alegoria é um dos recursos retóricos mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos. A mesma correlação é estabelecida por Cícero no De Oratore, onde a alegoria é vista como um sistema de metáforas. Uma forma de distinguir metáfora e alegoria é a proposta pelos retóricos antigos: a primeira considera apenas termos isolados; a segunda, amplia-se a expressões ou textos inteiros.<sup>37</sup>

Considerada desde a Antiguidade Clássica como ornamento do discurso constituído a partir da oposição retórica *sentido próprio* / *sentido figurado*, a alegoria tem aparecido na linguagem e no pensamento ocidental com mais ou menos alento de acordo com as circunstâncias históricas que demarcam movimentos culturais em determinadas coletividades. Sentimos sua presença pulsante na literatura barroca do século XVII, na poesia da decadência da cidade moderna em Baudelaire, assim como

---

<sup>37</sup> E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS de Carlos Ceia. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=532&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=532&Itemid=2)>. Acesso 20 set. 2014.

na arte contemporânea demarcada pelas experiências traumáticas do século XX.<sup>38</sup> Em seu estudo, Avelar também faz uma interessante associação entre a percepção da derrota política em determinada temporalidade e as sucessivas ondas de alegoria na estética que acontecem simultaneamente a ela. Valeria observar, por exemplo, a relação entre o barroco e a contra-reforma, a poesia de Baudelaire e a expansão colonial do Segundo Império, ou ainda a relevância atual da alegoria na “pós-modernidade”, aqui provavelmente se referindo à derrota da noção axiológica da modernidade causada pelo morticínio das últimas guerras mundiais.<sup>39</sup> Uma resposta estética inerentemente ligada à consciência de uma derrota histórica? Recurso estilístico clássico particularmente ligado à impossibilidade de representação da escritura que tem sido transformado sucessivamente pela cristianização da cultura no ocidente? Ou, ainda, voltando a recorrer ao pensamento de Huyssen: forma de expressão artística fundamentalmente particular à modernidade, surgida “de um novo sentido de temporalidade cada vez mais caracterizado pelas assimetrias radicais de passado, presente e futuro”.<sup>40</sup> O fato de a alegoria apresentar sempre uma intencionalidade escondida de representação talvez a tenha convertido, como aponta a definição do dicionário, em: “um dos recursos mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos”.

Depreciada pela filosofia clássica por conta de sua historicidade e arbitrariedade, a alegoria, segundo a pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin, foi reconciliada à exigência da razão pela escola cínica e, posteriormente, pela estoica, no intento de interpretar as epopeias de Homero. Esse gesto, de acordo com a autora, representou o início da hermenêutica moderna ao deslocar a responsabilidade de encontrar o sentido certo da *escrita* para a *leitura*. Não seria a escritura de Homero que não faria sentido nem a um grego moderno, mas uma leitura ingênua, imediata do texto homérico. “O sentido literal não é o sentido verdadeiro. Deve-se aprender uma outra leitura que busque sob as palavras do discurso seu verdadeiro

---

<sup>38</sup> Cf. HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**. *Op. Cit.* p. 91

<sup>39</sup> AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**. *Op. Cit.* p. 85. O termo “pós-modernidade” é para nós bastante problemático, portanto, aparece entre aspas na citação de Avelar; justamente para destacar que a opinião do autor, ao usar essa nomenclatura, não é a mesma daquele que escreve este trabalho.

<sup>40</sup> HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**. *Op. Cit.* p. 91

pensamento”. Essa prática, que os estoicos chamavam de *hyponoia* (subpensamento) foi renomeada por Filo de Alexandrina como alegoria (de *allo*, outro e *agorein*, dizer),<sup>41</sup> e, desde então, introduzida ao discurso sobre estética no ocidente, em maior medida como forma de expressão, mas também como meio de interpretação.

João Adolfo Hansen, em: *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*,<sup>42</sup> introduz seu argumento recorrendo a essa natureza dual da alegoria. O autor lembra que esse recurso da linguagem é uma forma não apenas de dizer, mas também de interpretar, e nessas duas direções têm progredido mediante diferentes mudanças axiológicas no ocidente. Enquanto forma de criação, Hansen chama a atenção ao que a Antiguidade clássica e cristã, continuada pela Idade Média, chamou de “alegoria dos poetas”. Genericamente ligada ao procedimento retórico de ornamentação figurada de discursos, essa forma de expressão é pensada como atividade meramente humana de produção verbal. Ficção poética; sentido literal figurado. De outro lado está a alegoria interpretativa ou hermenêutica, chamada comumente de “alegoria dos teólogos”. Essa forma de interpretação, nascida da escola cínica e estoica, será reapropriada no começo da Idade Média cristã principalmente no concerne à recepção dos textos sagrados, segundo Hansen, definindo quatro níveis de sentido (literal, alegórico, tropológico, anagógico) à escritura divina, não-humana. O autor afirma que, embora simetricamente inversas, essas formas de expressão e recepção da alegoria são também complementares.

A rigor, portanto, não se pode falar simplesmente de a alegoria, porque há *duas*: uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica. Elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como expressão, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar; como interpretação, a alegoria dos teólogos é um modo de entender.<sup>43</sup>

Hansen lembra ainda que o verbo grego *àllegorein* significa tanto “falar alegoricamente” quanto “interpretar alegoricamente”. “Genericamente a alegoria dos

<sup>41</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 32

<sup>42</sup> HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**. Op. Cit.

<sup>43</sup> *Idem*. p. 1

poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma “semântica” de realidade supostamente reveladas por coisas nomeadas por palavras”.<sup>44</sup> No entanto, se para a antiguidade clássica a alegoria, tanto como construção quanto interpretação, era essencialmente linguística, a “alegoria dos teólogos”, hermenêutica ou crítica, é obra da cristandade medieval, tendo por pressuposto o essencialismo da crença nos dois livros escritos por deus, para esta cristandade, o mundo e a bíblia. Hansen também dá alguns exemplos de como essas duas alegorias se sobrepõem, tanto na produção de textos como em sua interpretação. Um deles é o livro do *Apocalipse*, escrito por São João Apóstolo no final do reinado de Domiciano, por volta de 96 d.c. O texto do apóstolo é hermético, afirma Hansen, exigindo a interpretação do leitor, e esta interpretação demonstra que foi aplicada uma convenção retórica alegorizante à produção do texto, escrito como “alegoria dos poetas” e interpretável, para os padres primitivos da igreja, como “alegoria dos teólogos”. O autor faz referência à imagem descrita no *Apocalipse* por meio da qual João contempla a luta de Satã, o grande Dragão, contra Cristo e a igreja, alegorizada por uma mulher. Satã tem duas Bestas auxiliares que sobem, uma do mar, e outra da terra para guerrear com os santos, esforçando-se em seduzi-los. A segunda Besta ostenta o número 666 (*Apoc.*, 12-1, 13-18). Segundo Hansen, muitos intérpretes veem, na passagem, alusão a acontecimentos que mediaram os reinados de Nero e Domiciano: pestes, alegorizadas por cavaleiros e trombetas, e perseguições aos cristãos. A besta que sobe do mar, de acordo com certas interpretações, é o próprio Império Romano; suas sete cabeças, os sete imperadores de Roma, dos quais Domiciano é o último, nomeado por alusão à lenda contracristã então corrente de Nero morto e ressuscitado e pelo número 666.<sup>45</sup> A leitura do *Apocalipse* admite assim duas interpretações alegóricas, propõe Hansen, se por um lado o texto foi escrito a partir de recursos retóricos por meio dos quais os significados figurados cobrem um sentido próprio de difícil ou impossível decifração, por outro, podem ser convencionados por uma leitura hermenêutica que interpreta os significados enigmáticos como a figura do Significado essencial que virá no final dos tempos. Recorrendo ao emprego que a antiguidade clássica dava da alegoria, argumenta Hansen, o texto de João seria julgado como incongruente, ou como mal formulado, justamente por não comportar

---

<sup>44</sup> *Ibidem.* p. 1-2

<sup>45</sup> *Ibidem.* p. 4

uma leitura alusiva a partir de convenções histórico-linguísticas. Por sua vez, o que um romano não convertido leria como uma má aplicação das regras retóricas, para um cristão no começo da Idade Média significaria a revelação da Verdade sob o véu de enigmas.<sup>46</sup>

Outra confusão acerca da expressão alegórica, segundo Hansen, ocorre no Romantismo, quando o símbolo passa a ser violentamente interpretado como oposição à alegoria. “Confundida numa só – a alegoria – é então conceituada como invólucro ou revestimento exterior de uma abstração”, “um luxo discursivo que se permite dispendar signos inúteis para a economia do sentido”: este poderia ser significar imediatamente por meio do símbolo. Hansen faz referência a Schelling, Goethe, Hengel, Creuzer, entre outros que consideravam o símbolo enquanto manifestação do “universal no particular” como o substitutivo de uma arte alegórica *ultrapassada* que representava o “particular para o universal”. Em uma estética na qual as regras retóricas da elocução são transferidas para o sujeito, munido agora de total liberdade para manipular a linguagem a partir de sua singularidade individual, argumenta Hansen:

As noções românticas da arte como expressão incondicionada do artista-gênio em contato fulminante com potências cósmicas levavam a descartar a alegoria pelo seu caráter evidente de convenção retórica. Aliás, os românticos foram e são partidários do orgânico e do mito. Herder lançou o esquema, que até hoje tem sucesso, do clássico como *mecânico* e do romântico como *orgânico* [...]. Nesse esquema, a alegoria é mecânica, pois nela tudo pode significar tudo, uma vez que qualquer molde pode dar forma a não importa qual abstração, perdendo-se o típico. Quanto à forma orgânica, é inata, revelada a partir do interior mais espiritual do artista em contato intuitivo com a natureza. Para manter aqui a metáfora orgânica caríssima aos românticos, a flor deve ser simbólica, principalmente expressiva, típica e muito religiosa. A alegoria é a da flor de plástico: simulacro de pétalas, é desfeito, pois abre um abismo entre o figurado e a significação quando se evidencia como procedimento racionalista e “frio”.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> *Ibidem.* p. 5

<sup>47</sup> *Ibidem.* pp. 6-8



## Sobre o conceito de alegoria em Walter Benjamin: a História como ruína

*Assim na floresta onde meu espírito se exila  
Uma velha lembrança ecoa ao pleno sopro da trompa!  
Eu penso nos marinheiros esquecidos numa ilha  
Nos prisioneiros, nos vencidos!... e em muitos outros ainda!"*

*O cisne, Charles Baudelaire*

Em seu famoso ensaio sobre a alegoria, em *Origem do drama trágico alemão*, de 1928, Walter Benjamin estabelece uma polêmica com os críticos, herdeiros dessa tradição romântica descrita por Hansen, que preferiam o conhecimento resplandecente do símbolo à impossibilidade da linguagem expressa pela alegoria. Para Benjamin, essa escolha, de certa forma assumida em toda a cultura ocidental pós-romântica, não se resumiria meramente a uma questão de juízo estético, porém, mais profundamente, a uma apreciação do valor do tempo e da história. Para Benjamin, os românticos, ao optarem por esse imediatismo individual e pretensamente transcendental do símbolo, haviam estabelecido uma apoteose quase divina do indivíduo. A apoteose barroca, por sua vez, propõe ele, seria dialética, porque seu assunto não podia se restringir apenas ao individual, mas tinha de incluir uma dimensão político-religiosa e, portanto, coletiva. Se o símbolo havia sido empregado pelos românticos como uma forma de fundir significante e significado por meio da “iluminação” particular e espontânea do poeta, para Benjamin, a alegoria (*alloy*, outro, *agorein*, dizer) extrairia sua vida justamente do abismo intransponível entre os dois. Porém, nessa impossibilidade de fundir signo e referente residiria justamente sua capacidade dialética; ela não tenta fazer desaparecer a falta de uma verdade definitiva para o conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar essa falta, ao tirar daí imagens renovadas, pois nunca conclusas. Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade para constituir significações transitórias. Mas perseverar na temporalidade, significa, para Benjamin, reconhecer também a decrepitude que se auto-revela no tempo histórico, o acúmulo de mundos passados que se arrastam, na história humana, como vontade de reminiscência.

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade ‘simbólica’ da expressão, toda a harmonia clássica, tudo o que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma do enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência. Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *phýsis* e a significação.<sup>48</sup>

Quando essa história migra para o cenário da ação, propõe Benjamin, ela o faz sob a forma de escrita. O que significa gravar essa historicidade no rosto da natureza com caracteres da transitoriedade, ou seja, com a própria escritura. Assim registrada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, sublime e inefável, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. “A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro” não pode deixar de expressar, lembra o autor, essa ideia de decrepitude e morte cuja expressão maior é uma caveira humana. O objetivo da crítica filosófica, aqui circumspecta à análise do Barroco, propõe Benjamin, é reconhecer os conteúdos históricos objetivos que estão na base de toda a obra de arte, e que sobrevivem ao longo da história humana como resquícios disformes de uma beleza antiga que pretensiosamente buscava alcançar a eternidade. Daí a vinculação do conceito de história à imagem alegórica das ruínas: “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas”. A empena quebrada, as colunas em pedaços, lembra o autor, têm a função de testemunhar a sobrevivência da obra perante as mais elementares forças de destruição. “Sua reminiscência é a herança de uma Antiguidade que já não pode mais ser vista como uma totalidade, senão como um pitoresco monte de escombros”.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. *Op. Cit.* p. 176-177

<sup>49</sup> *Idem*, p. 189

### **Alegoria: a dialética do *jogo* e do *luto***

Mas não apenas por essas marcas de transitoriedade se orienta a contemplação alegórica. Em meio à desolação das ruínas impera também o silêncio. Se o que vemos, voltando os olhos para o passado, é apenas esse monte de escombros, os apelos que poderiam ressoar em meio a eles já não chegam a nossos ouvidos. Contemplar as ruínas é também saber ouvir o silêncio, interpretar aquilo que silenciou, o que significa também saber responder-lhe silenciosamente. Porque esse silêncio encerra a culpa histórica do que foi e do que poderia ter sido, e essa culpa impede o objeto que significa alegoricamente de encontrar em si mesmo a concretização de seu sentido. Para Benjamin, essa culpa é imanente, não apenas a esse contemplador alegórico, que trai o mundo levado pela sua vontade de saber, mas também ao objeto de sua contemplação. Na origem da alegorese ocidental, propõe o autor, está essa culpa fundamentada na doutrina da queda da criatura, que arrasta consigo a natureza em direção à morte. A essa culpa fundamental que acompanha, entre os vivos, a contemplação da morte, Benjamin atribui a ideia de luto, e em todo o luto, como lembra o autor, existe uma tendência para o mutismo que vai além de uma incapacidade ou relutância em comunicar:

O sujeito do luto sente-se plenamente conhecido pelo incognoscível. Ser nomeado – mesmo quando quem nomeia é par dos deuses e santos – continuará provavelmente sempre a ser um pressentimento de luto. Pior ainda quando não é nomeado mas apenas lido, lido inseguramente pelo alegorista e acedendo ao significado exclusivamente através dele.<sup>50</sup>

Antes de seguir pelo pensamento de Benjamin sobre a relação entre alegoria e luto, recuperemos a noção do termo *luto*, assim como de *trabalho de luto* a partir de uma leitura de Paul Ricoeur de dois ensaios de Freud, “Rememoração, repetição, perlaboração”, de 1914, e “Luto e melancolia”, de 1915. A opção por apelar a Ricoeur se dá em função da tentativa deste último em trazer o conceito do luto em Freud, do plano privado da relação analítico-terapêutica, ao plano da memória coletiva e da história. O luto, lembra Ricoeur, “é sempre a reação à perda de uma pessoa amada

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 242

ou de uma abstração erigida em substituto dessa pessoa, tal como: pátria, liberdade, ideal etc.<sup>51</sup> O choque com a realidade advinda da consciência dessa perda impele o indivíduo a investir em um trabalho de desapego ao objeto perdido no intuito de libertar a *libido* desse vínculo. Isso dispende, nas palavras de Freud, “grandes custos de tempo e de energia de investimento” porque “a existência do objeto perdido continua psiquicamente”. “A realização em detalhe de cada das ordens ditadas pela realidade é o trabalho de luto”.<sup>52</sup> O trabalho de luto, acrescenta Ricoeur, é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do luto uma vez que realizar cada uma “das ordens ditadas pela realidade”, se revela custosamente, mas também reciprocamente, libertador.<sup>53</sup>

Cabe aqui fazer a distinção apontada por Freud, e reiterada por Ricoeur, entre o *trabalho do luto* e o *trabalho da melancolia*. Ricoeur afirma que, diferentemente do luto, no qual é o universo que parece empobrecido e vazio, na melancolia é o próprio ego que está propriamente desolado: “ele cai vítima da própria desvalorização, da própria acusação, da própria condenação, do próprio rebaixamento.” Na sequência do argumento, o autor se pergunta se essas recriminações a si mesmo, não serviriam, ao sujeito melancólico, para encobrir recriminações visando o objeto de amor. Nesse ponto o autor retira a resposta da própria hipótese de Freud que atribui a esta acusação sobre si o enfraquecimento do investimento objetal, facilitando assim o retraimento no ego como a transformação da discórdia com outrem em laceração em si. Com isso Ricoeur parece querer fazer a distinção entre trabalho de luto e trabalho melancólico. Enquanto o sujeito melancólico ignora sua vergonha diante de outrem, tão preocupado que está consigo mesmo, o luto cobra uma “censura do consciente” do sujeito. Sendo assim, vergonha e auto-estima se convertem em componentes conjuntos do luto, essa moderação limitaria tanto a acusação quanto a recriminação sob as quais a melancolia se dissimula.<sup>54</sup> Aqui se encontra uma distinção que poderia a princípio ser sugerida. Ao passo que o luto cobra um trabalho a ser desenvolvido para sua superação, a melancolia poderia representar uma certa complacência para

---

<sup>51</sup> RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. p. 85-86

<sup>52</sup> *Idem*. p. 86

<sup>53</sup> *Ibidem*. p. 86

<sup>54</sup> *Ibidem*. p. 87

a tristeza, a *acídia* que os espiritualistas da Idade Média classificavam como “uma espécie de preguiça, de lassidão, de desgosto aos quais o religioso que não reza nem trabalha corre o risco de sucumbir”.<sup>55</sup> Ricoeur volta à questão em suas considerações sobre o nível ético-político da memória, ou seja, a memória obrigada.

Por seu lado, o trabalho de luto, na medida em que exige tempo, projeta o artesão deste trabalho à frente de si mesmo: doravante, ele continuará a cortar um por um os vínculos que o submetem ao império dos objetos perdidos de seu amor e de seu ódio; quanto à reconciliação com a própria perda, ela permanece para sempre uma tarefa inacabada; essa paciência consigo mesmo reveste-se mesmo dos traços de uma virtude quando a opomos, como tentamos fazer, a esse vício que consiste no consentimento à tristeza, à *acídia* dos mestres espirituais, essa paixão dissimulada que arrasta a melancolia pra baixo.<sup>56</sup>

Poderia então ser dito que o sujeito melancólico resiste às compensações substitutivas ao objeto perdido e, em decorrência disso, recusa-se a realizar o *trabalho* de luto recolhendo-se a um estado de apatia fechado sobre si mesmo. “Sim, o pesar é essa tristeza que não fez o trabalho de luto”,<sup>57</sup> afirma peremptoriamente Ricoeur. Mas o próprio autor também reconhece na história da arte, não delimitada ainda pelo conceito freudiano de luto, um princípio dialético no qual o prazer tem respondido a melancolia sob os auspícios da beleza. Trataríamos da questão como *trabalho da melancolia*, ou seja, na forma de impulso positivo da *acídia* a partir de mudanças históricas e artísticas decorrentes dela? Ricoeur parece sugerir isso ao afirmar que essa dialética pode ser encontrada desde a poesia lírica datada do fim da Idade Média e do Renascimento, seguindo, carregada de profundidade enigmática, até um poeta como Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.<sup>58</sup> “O olhar perdido da Melancolia reflete-se no espelho da consciência reflexiva, cuja poesia modula os reflexos. Um caminho de memória é aberto pelo ‘Spleen’: ‘Sou a sinistra memória’; ‘Tenho mais lembranças do que se tivesse mil anos...’”. Apelando à obra *La Mélancolie au miroir*,

---

<sup>55</sup> *Ibidem.* p. 91

<sup>56</sup> *Ibidem.* p. 100

<sup>57</sup> *Ibidem.* p. 91

<sup>58</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas v. 3.

de Jean Starobinski, Ricoeur volta-se à poesia de Baudelaire como ponte entre a antiga acídia, passando pela melancolia até chegar finalmente à memória. No horizonte desse trabalho está uma memória “feliz”, segundo o autor, quando a imagem poética completa o trabalho do luto. No entanto, esse horizonte se esconde ainda atrás de outro trabalho, para Ricoeur, o trabalho da história que a teoria ainda está por criar.<sup>59</sup>

Aqui o autor chega finalmente à incorporação desses dois trabalhos ao trabalho da memória e da história. É aqui também que se torna possível, para Ricoeur, a transposição, para o plano da memória coletiva, das categorias patológicas propostas por Freud em seus dois ensaios. “É a constituição bipolar da identidade pessoal e da identidade comunitária que, em última instância, justifica estender a análise freudiana do luto ao traumatismo da identidade coletiva,” propõe o autor. Do mesmo modo que o indivíduo responde às perdas pessoais por meio do trabalho de luto, coletividades inteiras lidam com suas perdas auferindo a essas o trabalho da memória e inscrevendo essas memórias em um plano de identificação nacional, seja ela demarcada ou não por fronteiras geográficas.

Pode-se falar em traumatismos coletivos e em feridas da memória coletiva, não apenas num sentido analógico, mas nos termos de uma análise direta. A noção de objeto perdido encontra uma aplicação direta nas “perdas” que afetam igualmente o poder, o território, as populações que constituem a substância de um Estado. As condutas de luto, por se desenvolverem a partir da expressão da aflição até a completa reconciliação com o objeto perdido, são logo ilustradas pelas grandes celebrações funerárias em torno das quais um povo inteiro que se reúne. Nesse aspecto, pode-se dizer que os comportamentos de luto constituem um exemplo privilegiado de relações cruzadas entre a expressão privada e a expressão pública.<sup>60</sup>

Uma vez feita esta digressão às categorias de luto e melancolia, podemos voltar às considerações sobre a alegoria em Benjamin, pensando agora em um conceito de luto histórico e coletivo sob o qual incide não apenas o trabalho da memória, mas também o da linguagem. Podemos agora também refletir sobre a incorporação desses conceitos freudianos ao pensamento de Benjamin e como essas

---

<sup>59</sup> *Ibidem.* p. 91

<sup>60</sup> *Ibidem.* p. 92

categorias se encontram representadas em seus estudos sobre o barroco e sobre a poesia de Baudelaire. Segundo Benjamin, a linguagem alegórica extrai sua profusão do luto provocado pela ausência de um referente último, ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de sentido advinda não só da distância do tempo histórico que separa o significante de seu significado, mas também da consciência de perda de uma aura fundamental que, para o espírito alegorista exilado no presente, ecoa como uma velha lembrança dos vencidos.<sup>61</sup> Mas, como lembra Jeanne Marie Gagnebin, é justamente daí que a alegoria também extrai sua força dialética, tanto do luto pelo objeto perdido quanto do jogo que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros no intuito de representá-la.

*Luto e jogo, a alegoria desvela assim a dialética imanente ao Trauer-spiel e, igualmente, a que rege nossa modernidade, dividida entre a nostalgia de certezas desaparecidas e a leveza trágica do herói nietzschiano. Por certo, na idade barroca até Baudelaire, mesmo o jogo está impregnado de melancolia, possuído pela perda de uma regra definitiva. Isto não impede que sua produtividade abundante nasça desta perda e do reconhecimento desta perda. É na historicidade e na caducidade das nossas palavras e das nossas imagens que a criação alegórica tem suas raízes. A alegoria nos revela, e nisto consiste sua verdade, que o sentido não nasce somente da vida, mas que “significação e morte amadurecem juntas. [...] Somente a morte põe um fim a este jogo arbitrário como indica, aliás, a proximidade do verbo grübeln com graben, “cavar” e Grab, “túmulo”.<sup>62</sup>*

A alegoria cava assim, segundo Gagnebin, um túmulo tríplice: o do sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que agora hesita e se esfacela; o dos objetos que já perderam sua significação estável, e por isso se decompõem em fragmentos, e, enfim, o do próprio processo de significação, “pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos e materiais entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou em esqueletos, as coisas em

<sup>61</sup> “Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile / Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor! / Je pense aux matelots oubliés dans une île, / Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!” “Assim na floresta onde meu espírito se exila / Uma velha lembrança ecoa ao pleno sopro da trompa / Eu penso nos marinheiros esquecidos numa ilha / Nos prisioneiros, nos vencidos!... e em muitos outros ainda!”. Versos extraídos do poema “Le Cygne”, “O Cisne” Cf. BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres Complètes I**. Paris: Gallimard, 1976b. p. 87. Tradução nossa.

<sup>62</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. Op. Cit. p. 38-39

escombros e os edifícios em ruínas.”<sup>63</sup> Para Idelber Avelar, a contribuição maior de Benjamin à teoria do alegórico foi justamente reconhecer essa irreducibilidade do vínculo que une *alegoria* e *luto*. O que estaria em jogo no drama barroco, a partir da leitura benjaminiana, seria “uma emblematização do cadáver: paralisação do tempo, suspensão da dialética diegética, resistência a uma resolução reconfortante”.<sup>64</sup> Sem essa condensação de energia alegórica em um cadáver transformado em emblema, propõe Avelar, grande parte do teatro do século XVII, objeto do estudo de Benjamin, seriam inimagináveis.

A energia semântica do cadáver emblemático impõe, na conclusão do drama barroco, uma consciência apremiante da transitoriedade: o cadáver se afirma como objeto alegórico por excelência porque o corpo que começa a se decompor remete inevitavelmente a essa fascinação com as possibilidades significativas da ruína que caracterizam a alegoria. O luto é a mãe da alegoria. Daí o vínculo, não simplesmente acidental, e sim constitutivo, entre o alegórico e as ruínas e destroços: a alegoria vive sempre em tempo póstumo.<sup>65</sup>

Por outro lado, reitera Benjamin, quanto mais a natureza e a Antiguidade eram sentidas como culpadas, tanto mais obrigatória se tornava a sua interpretação alegórica. Apesar de toda a impossibilidade que tal ação encerra, essa busca por um significado seria, para o autor, a sua única redenção possível. Deste impulso em direção ao objeto perdido, na incessante busca por dar-lhe significado operará, conseqüentemente, um conjunto de forças capazes de empurrar a perda em direção ao futuro, à redenção messiânica que sempre se posterga. Idelber Avelar recorre a essa força messiânica em Benjamin para caracterizar a literatura que chama em seu estudo de pós-ditatorial, do mesmo modo em que atribui a esta uma vocação intempestiva no sentido nietzchiano. Potencialmente messiânica porque, segundo Avelar, o trabalho de luto – como o anjo da história que resiste com suas asas à “modernização” posta em movimento pelas ditaduras – opõem-se à temporalidade do mercado, incluindo sempre um momento de apego ao passado, de esperança de salvá-lo *enquanto passado*. No que diz respeito à intempestividade dessas narrativas,

---

<sup>63</sup> *Idem*. p. 39

<sup>64</sup> AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**. *Op. Cit.* p. 17

<sup>65</sup> *Idem*, p. 17



Avelar recolhe as palavras do próprio Nietzsche nas considerações intempestivas sobre a utilidade e desvantagem da história para a vida: “atuando contra nosso tempo e portanto sobre nosso tempo e, espera-se, em benefício de um tempo vindouro”.<sup>66</sup> No mesmo mercado que submete o passado à imediatez do presente, afirma Avelar, “a literatura enlutada buscará esses fragmentos em ruínas – rastros da operação substitutiva do mercado – que podem ativar a irrupção intempestiva do passado no presente”.<sup>67</sup>

Avelar parece estar se referindo à relação entre alegoria e mercadoria que faria parte dos objetos de estudo de Benjamin em seus últimos anos de vida. O autor, segundo Jeanne Marie Gagnebin, julgava imprescindível a relação entre alegoria e fetiche para construir uma interpretação realmente renovadora, até revolucionária, da obra de Baudelaire.<sup>68</sup> Podemos extrair recortes desse intento nas *Passagens* recolhidas e publicadas postumamente. Nelas, Benjamin começa a ensaiar sobre o tema:

Relação entre mercadoria e alegoria: o “valor” como natural espelho uetório da aparência histórica ofusca o “significado”. Sua aparência é mais difícil de ser dissipada. Aliás, ela é a mais recente. O caráter fetiche da mercadoria era ainda pouco desenvolvido no Barroco. A mercadoria ainda não imprimira tão profundamente seu estigma – a proletarização dos produtores – ao processo de produção. Por isso, a visão alegórica pôde ser criadora de estilo no século XVII, mas não mais no século XIX. Como alegorista, Baudelaire estava isolado. Ele procurava relacionar a experiência da mercadoria à experiência alegórica. Isso estava fadado ao fracasso e, nessa ocasião, ficou evidente que a truculência de sua proposta foi superada pela truculência da realidade. Daí uma marca em sua obra que pode parecer patológica ou sádica, mas somente porque não acertou a realidade, embora apenas por um triz.<sup>69</sup>

É também nas *Passagens* que Benjamin leva seus próprios estudos sobre a alegoria, dialeticamente, a uma nova direção. Refiro-me aqui ao conceito de *imagem dialética*, também fundamentalmente importante neste nosso estudo sobre o trabalho

---

<sup>66</sup> Friedrich Nietzsche, citado por Avelar em: AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**. Op. Cit. p. 239

<sup>67</sup> *Idem*, p. 239

<sup>68</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. Op. Cit. p. 47

<sup>69</sup> BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Op. Cit. [J 67, 1] p. 393

do luto ditatorial nas obras em questão. Advinda da interpretação alegórica da história, passando pela psicanálise, pelo surrealismo, pelo materialismo histórico, pela concepção messiânica de história particular ao ator, bem como pelo estudo da arte fotográfica, a imagem dialética encontra sua mais elaborada definição ao longo das *Passagens*.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética da imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem.<sup>70</sup>

Para Benjamin, o índice histórico das imagens diz não apenas que elas pertencem a determinada época, mas sobretudo que elas se tornam legíveis numa determinada época. Atingir essa “legibilidade” constitui, para o autor, um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Com que olhos lemos hoje a imagem dos corpos desovados pelos voos da morte? Benjamin afirma que todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: “cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir”, e essa explosão coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico. É uma imagem que faz suspender, que confunde, que problematiza o real, que ressignifica o histórico e traz consigo uma constelação de possíveis interpretações. Ela exprime entre o já ocorrido e o agora uma correspondência histórica que não tem como objetivo descrever o passado, mas traduzi-lo. Segundo Benjamin, essa imagem forma-se quando, perante tensões, o pensamento pára, e elas se congelam como mônada, capaz de expressar o todo onde está inserida, na qual o *agora* do passado pode ser percebido. A imagem de sonho agarrada no momento do despertar é a imagem no Agora de sua cognoscibilidade, e traz em si “no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, que está no fundo

---

<sup>70</sup> *Idem*. [N 2a, 3], p. 504

de toda leitura.”<sup>71</sup> Willi Bolle encerra seu texto “‘Um painel com milhares de lâmpadas’ – metrópoles & megacidades”, que acompanha o posfácio das *Passagens*, mencionando uma carta de Benjamin endereçada a Gretel Adorno em outubro de 1935. Nela, Benjamin, referindo-se ao ensaio que havia recém concluído, “A obra de arte na era da reprodutividade técnica”, escreve:

Com isso, realizei em um exemplo decisivo a minha teoria do conhecimento, que se cristaliza em torno do conceito [...] do ‘agora da cognoscibilidade’. Encontrei aquele aspecto da arte do século XIX que é cognoscível só ‘agora’, que não o foi nunca antes e nunca o será depois<sup>72</sup>

Poderíamos ler as obras aqui elencadas a partir do “agora da cognoscibilidade” ao qual se refere Benjamin? Ou seja, não apenas a partir da alegoria que se projeta em direção ao passado, mas como imagem arrancada desse passado que, no presente histórico demarcado por uma revisão da história ditatorial, explode em uma constelação de significações? Se a reabilitação da expressão alegórica por Benjamin será, como lembra Jeanne Marie Gagnebin, uma reabilitação da história, da temporalidade e da decadência humanas, expressa por meio da impossibilidade paradoxal da linguagem,<sup>73</sup> reconhecer também as ruínas, os fragmentos, as reminiscências, os silêncios que se manifestam por meio dessas narrativas, é também de certa forma uma tentativa de reabilitar a história ditatorial, vislumbrá-la no presente da cognoscibilidade da escritura literária. E por mais difícil que tal trabalho possa parecer, ele não exime a possibilidade utópica. O dom de despertar no passado as centelhas de esperança, lembrará mais tarde o próprio Benjamin em suas considerações sobre o conceito da história, é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer, mesmo que tenhamos ciência de que aquilo que chamamos de história tem sido uma

---

<sup>71</sup> *Ibidem*. [N 3, 1], p.504-505

<sup>72</sup> Walter Benjamin, citado por Willi Bolle no ensaio: “Um painel com milhares de lâmpadas” – metrópoles & megacidades. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. *Op. Cit.* p. 1159

<sup>73</sup> Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. *Op. Cit.* p. 31-53

sucessão quase ininterrupta de derrotas.<sup>74</sup> A verdade da interpretação alegórica consiste, por conseguinte, nesse movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica. A crítica não pode preservar somente a beleza da aparência sensível, mas também ater-se às ruínas que tal aparência carrega; e uma vez atenta a esses destroços, deles fazer o objeto de sua meditação. Somente esses destroços, esses fragmentos dispersos de uma totalidade, reconhecida como sendo enganosa, deixam entrever outra realidade; disso a alegoria extrai seu caráter dialético, e, talvez, transformador. Esse trabalho nos indica assim que o sentido não nasce tanto da plenitude e da eternidade, como também do luto e da história, mesmo se, por meio deles, estamos em busca de outro tempo.<sup>75</sup>

Na introdução do argumento no qual discorre sobre o nível ético-político da memória, Paul Ricoeur faz a seguinte pergunta: “Qual é a situação do pretense dever da memória?” Depois de algumas considerações sobre o que falta ao trabalho de memória e ao trabalho de luto para se igualarem ao dever da memória, o autor chega a três elementos de resposta. Sintetiza ele:

Primeiro elemento de resposta: é preciso lembrar que, entre todas as virtudes, a da justiça é a que, por excelência e por constituição, é voltada para outrem. Pode-se até dizer que a justiça constitui o componente de alteridade de todas as virtudes que ela arranca do curto-circuito entre si mesmo e si mesmo. O dever da memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si.

Segundo elemento de resposta: é chegado o momento de recorrer a um conceito novo, o de dívida, que é importante não confinar no de culpabilidade. A ideia de dívida é inseparável da de herança. Somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam. O dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, mas entretém o sentimento de dever a outros dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas já foram. Pagar a dívida, diremos, mas também submeter a herança a inventário.

Terceiro elemento de resposta: dentre esses outros com quem estamos endividados, uma prioridade moral cabe às vítimas. Acima, Todorov advertia contra a propensão a se tornar vítima e exigir incessantemente reparação.

---

<sup>74</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de: Sérgio Paulo Rouanet 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 224-225

<sup>75</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. *Op. Cit.* p. 45

Ele estava certo. A vítima em questão aqui é a vítima outra, outra que não nós.<sup>76</sup>

*Nem os mortos estarão a salvo se o inimigo vencer*, essa é a ética que movimenta o olhar de Benjamin em direção ao passado, passado que ele vê erguer-se diante de si como um gigantesco monte de escombros e que se instaura no momento presente como imagem dialética autêntica da história. É o imperativo da justiça que faz com que esse olhar se dirija ao passado e reconheça ali os vencidos de diferentes temporalidades, cujos cadáveres se acumulam nas margens da história. A dívida é para com esses mortos que esperam, de olhos abertos. É em função deles que travamos as batalhas linguísticas do presente, como afirma Perla Sneh, buscando recuperar sentidos apropriados pelo Terror. Isso significa que esse passado atua dialeticamente sobre o presente, e este presente, atônito frente às ruínas, desloca-as de seu tempo nesse olhar e as arrasta consigo ao instante de *cognoscibilidade do agora*, que delimita também o impulso em direção a uma justiça futura. Ao longo de minha análise, procurarei mostrar como se constroem dialeticamente as imagens alegóricas do passado ditatorial ao longo das narrativas, e como elas contribuem para trazer esse passado a um momento de pausa reflexiva configurado a partir do *agora* pós-traumático, o que significa também ressignificar esse *agora* a partir dessa leitura. Faço parte de uma geração fundamentalmente determinada por uma ausência representacional de projetos coletivos que poderiam ter construído um presente alternativo ao meu. É para recuperá-los que muitas vezes voltamos para o passado e procuramos entre as ruínas.

### **Os corpos do mar e o dilema do sangue: para devolver ao futuro seu passado**

Em 24 de março de 1976, se instaurava, na Argentina, um golpe de Estado de direita engendrado pelo conjunto das forças militares. Era mais uma cria do Condor que, a exemplo do Paraguai, Brasil, Uruguai e Chile, tomava de assalto o poder sobre toda uma nação, mas não antes sem o consentimento de amplos setores afluentes da

---

<sup>76</sup> *Ibidem.* p. 101

sociedade civil, preocupados com a ascensão das forças de esquerda na região. Representantes das três forças armadas, Videla, Massera e Agosti, formaram a *santíssima trindade* do que veio a ser chamado de *Proceso de Reorganización Nacional* (PRN), movimento que tinha entre seus objetivos:

[...] vigência dos valores cristãos, da tradição nacional e da dignidade do ser argentino; [...] vigência da segurança nacional, erradicando a subversão e as causas que favorecem sua existência [...] relação harmônica entre o Estado, o capital e o trabalho [...] conformação de um sistema educacional [...] que sirva efetivamente aos objetivos da Nação; [...] inserção internacional no mundo ocidental e cristão (La Nación, 25.03.1976) <sup>77</sup>

Imbuídos da ideia de salvação nacional contra as forças subversivas, os militares argentinos, junto a setores da sociedade civil, empreenderam uma caçada humana sem precedentes na história do país, caçada esta cujo símbolo principal foram os campos de detenção e extermínio. Entre 1976 e 1982 funcionaram, na Argentina, 340 espaços destinados a esse fim, distribuídos por todo o território nacional. Estima-se que por eles passaram entre 15 e 20 mil pessoas, dentre as quais, lembra Pilar Calveiro, uma das sobreviventes desses campos, 90% foram assassinadas/desaparecidas. As cifras, porém, podem ser ainda mais assustadoras. Entidades de defesa dos direitos humanos como *Las Madres de la Plaza de Mayo* chegam a fazer referência a 30 mil desaparecidos durante o regime. Isso porque uma grande quantidade de casos não chegou a ser denunciada, nem ao menos noticiada pelos familiares.<sup>78</sup> Em um período de apenas 7 anos, o fascismo das classes dirigentes se instrumentalizou de tal forma a ponto de criar uma imensa maquinaria de opressão e morte que parece exceder todos os meios de interpretação racional sobre concepções de indivíduo, direito, humanismo, existência. A tortura transformou-se em disciplina lecionada com rigor nos quartéis com o objetivo de extrair mais dor e sofrimento de indivíduos com os quais não se estabelecia qualquer vínculo de humanidade. Negou-se, por meio dos voos da morte, da incineração de cadáveres, da construção de valas comuns, de cemitérios clandestinos, assim como por outras

<sup>77</sup> Cf. NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A ditadura militar argentina 1976-1983**: Do golpe de estado à restauração democrática. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007. p. 27

<sup>78</sup> CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento**. Op. Cit. p. 41

formas de desaparecimento, inclusive o direito ao culto da morte, ao trabalho de luto dos familiares das vítimas. O que viria a instaurar uma ausência sem síntese, um espaço de desolação sem qualquer tipo de substituição compensatória no coração de várias gerações. Isso também porque, do mesmo modo em que se empenhou em eliminar os corpos e a memória dos vencidos, a maquinaria destrutiva do *Proceso* (entenda-se aqui, resgatando o sentido apropriado da palavra, *Proceso* como construção e desenvolvimento da máquina de *Terror Nacional*)<sup>79</sup> se empenhou em construir meios de dominação e domesticação dos corpos e da memória futura. Entre eles, a prática abjeta da *apropiación*.

Para extirpar completamente a “praga subversiva”, os militares argentinos não se empenharam apenas na destruição e no desaparecimento dos corpos dos opositores capturados, mas também de sua memória, de sua história, e, em muitos casos, de sua herança biológica. A prática de *apropiación* consistiu em um meio ainda mais cruel e requintado de impor uma marca perdurável ao *Proceso do Terror*, que pudesse inclusive transcender às gerações seguintes. São estimados hoje cerca de 400 casos de bebês raptados durante o regime.<sup>80</sup> Considerados como parte do botim de guerra, os filhos dos “subversivos”, sequestrados junto com seus pais ou nascidos em cativeiro (para o que se montaram várias maternidades clandestinas),<sup>81</sup> quando não sofriam a mesma sorte que seus genitores, eram entregues às *listas* de adoção. Nestas listas, figuravam famílias de cidadãos tidos como modelo e identificados ideologicamente com o *Proceso del Terror*, militares e, inclusive, os próprios assassinos dos pais. Com a abertura política, e principalmente graças aos esforços políticos das *Abuelas de la Plaza de Mayo*, as condições políticas e legais para tratar dos crimes da ditadura expuseram essa outra ferida aberta no corpo social argentino.

O dilema de sangue dos “apropriados”, por sua vez, expõe a um só tempo o impulso à ruína ditatorial e a vontade de reminiscência futura, sua força representativa opera nessas duas direções. Estes jovens, sequestrados quando crianças ou

---

<sup>79</sup> Cf. SNEH, Perla. **Palabras para decirlo**: lenguaje y exterminio. *Op. Cit.* A exemplo de Perla Sneh, tentarei recuperar o sentido da palavra apropriado pela ditadura ao nomear-se a si mesma, renomeando-a como *Proceso do Terror*, uma vez que atribuo, às práticas da ditadura argentina, também um expediente internacional, inserido este no grande bojo de ações terroristas do Condor.

<sup>80</sup> Cf. ABUELAS DE PLAZA DE MAYO. **Las Abuelas y la Genética**: el aporte de la ciencia en la búsqueda de los chicos desaparecidos. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo, 2008.

<sup>81</sup> Cf. NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A ditadura militar argentina 1976-1983**. *Op. Cit.* p.147

nascidos em campos de detenção, estarão condenados a ter de escolher entre os laços sociais e afetivos e os laços de sangue, e a qualquer que seja a alternativa pela qual optarem, a carregar o trauma consigo, em seus corpos e em sua descendência. Como expressa o depoimento de Juan Cabandié Alfonsín, filho de desaparecidos políticos, nascido na ESMA, em 1978:

Tuve mucho tiempo de búsqueda, y hace 2 años, sin tener elementos fuertes, le puse nombre a lo que buscaba: "Soy hijo de desaparecidos", dije. Encontré la verdad hace 2 meses, cuando el análisis de ADN confirmó que soy hijo de Alicia y Damián. Ahora soy Juan Cabandié-Alfonsín. Soy mis padres, Damián y Alicia. [...] el plan siniestro de la dictadura no pudo borrar el registro de la memoria que transitaba por mis venas y me fue acercando a la verdad que hoy tengo.<sup>82</sup>

No ano de 2004, aos 26 anos de idade, após inúmeras desconfianças acerca de sua filiação, Juan procurou voluntariamente a organização *Abuelas de Plaza de Mayo* e se submeteu a um teste de DNA. Comprovou assim o seu parentesco biológico com um casal de desaparecidos políticos. Isso foi possível por meio do intercruzamento de suas informações genéticas com as das famílias de desaparecidos armazenadas no *Banco Nacional de Datos Genéticos* (BNDG). Desde que recuperou o seu nome e sua identidade original, tornando-se o neto restituído número 77 das *Abuelas de Plaza de Mayo*, Juan rompeu afetiva e ideologicamente com aqueles que até então eram a sua família. Os vinte e seis anos de apropriação de sua história cobraram do jovem um enfrentamento com o presente imposto pela ditadura. Ao resgatar sua identidade, Juan também passou a representar as organizações de Direitos Humanos no âmbito legislativo, elegendo-se deputado pela Cidade Autônoma de Buenos Aires pela lista "*Frente Para La Victoria*", encabeçada pelo então presidente Néstor Kirchner.<sup>83</sup> A exemplo de Juan, dezenas de outros jovens se viram obrigados a encarar esse dilema do sangue. No momento em que se escrevem estas linhas, a 115ª criança apropriada, Ana Libertad, neta da primeira

<sup>82</sup> Cf. SANJURJO, Liliana Lopes. **Sangue, Identidade e Verdade Histórica**: Crianças Desaparecidas e Memórias sobre o Passado Ditatorial na Argentina. Revista Sociedade e Cultura, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 427-438, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/22410/13421>>. Acesso em: 13 fev.2013

<sup>83</sup> *Idem*.



presidente da organização, Alicia “Licha” De La Cuadra, recupera sua identidade biológica.<sup>84</sup> Semanas antes foi a vez de Guito Carlotto, filho de Laura Carlotto, sequestrada em 1973 grávida então de três meses, e neto da atual presidente da Associação das *Abuelas*, Estela Carlotto.<sup>85</sup> Como os corpos dos mortos que insistem em aparecer nas praias para dar seu testemunho da catástrofe, agora é a vida que vem reivindicar a justiça, como em exemplo de Benjamin, um ato que faz saltar o passado congelado para fora do contínuo histórico.<sup>86</sup> A resignificação identitária dos jovens “apropriados” quando crianças, e que agora cobram sua herança biológica, e por extensão, política, abre novas fissuras no contínuo instaurado pelo *Processo do Terror* argentino, tanto no que diz respeito a seu desejo de apagar o passado, como a sua vontade de domesticar o futuro. Da mesma maneira como os corpos dos mortos expressam, a um só tempo, a denúncia da barbárie e a impossibilidade de representá-la, o dilema que estes jovens carregam em sua identidade biológica também expõe uma condição paradoxal: a necessidade de representação do trauma que se impulsiona em direção ao futuro como vontade de potência, e o *tropo* alegórico do indizível que pulsa em direção ao passado, pela barbárie irrepresentável de que foram vítimas, como seus pais, e por carregar consigo um vazio representacional de anos de obscurecimento da verdade.

Será com essa impossibilidade que aqueles que, por meio das artes, tentarem exercer a prática do luto sobre a ruína ditatorial irão deparar. É dizer: arriscar-se a representar esses extremos é também correr o risco de banalizá-los, reduzi-los a representações hiperrealistas que trazem consigo o perigo de provocar um efeito de irreabilidade, em vez de possibilitar um autêntico trabalho de rememoração e

---

<sup>84</sup> Cf. BOUERI, Aline Gatto. “Bem-vinda, Ana, à sua liberdade”: caso da neta 115 mostra que busca pela identidade não obedece fronteiras. **Opera Mundi**. Seção: Direitos Humanos. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/37576/bem-vinda+ana+a+sua+liberdade+caso+da+neta+115+mostra+que+busca+pela+identidade+nao+obedece+fronteiras.shtml>>. Acesso em: 27 ago. 2014.

<sup>85</sup> Cf. REDAÇÃO, Presidente das Avós da Praça de Maio encontra neto desaparecido durante ditadura argentina. **Opera Mundi**. Seção: América do Sul. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/37329/presidente+das+avos+da+praca+de+maio+encontra+neto+desaparecido+durante+ditadura+argentina.shtml>>. Acesso em: 05 ago. 2014.

<sup>86</sup> Benjamin, citado por Jeanne Marie Gagnebin. In: **História e narração em Walter Benjamin**. *Op. Cit.* p. 10

reintegração da cena traumática.<sup>87</sup> Ou, ainda, trabalhar com a representação da barbárie sem torná-la espetáculo, escape catártico, como lembra Jeanne Marie Gagnebin, um recurso mais para acalmar nossa sede de compaixão e nosso apetite de sofrimentos alheios que estimular nosso espírito crítico.<sup>88</sup> Em minha primeira análise, procurarei situar o romance *Dos veces junio*, de Martín Kohan, nesse limite de representação. Tratar de um assunto que, como a prática da *apropiación*, ultrapassa os conceitos de moralidade, humanidade e justiça construídos ao longo da história da razão, desafia a escritura a buscar formas de expressão que excedem a própria linguagem. Nesse interstício, é o que pretendo demonstrar, se insere, no romance de Kohan, a alegoria. Parto da ideia que o jogo alegórico promovido pelo autor nesse romance obedece a uma intencionalidade que está além da possibilidade de representação, mas que, por meio dessa mesma irredutibilidade, revela uma constelação de significados que permite um revisitar contínuo ao passado ditatorial, extraindo daí, dialeticamente, sempre renovadas interpretações.

### **A burocratização da violência e da morte: nas engrenagens do terror**

Em um momento anterior, aludi à perplexidade com a qual encaramos certas atrocidades históricas, e como elas, da mesma forma, contribuíram para uma quebra fundamental em nossa interpretação de conceitos como humanidade, moralidade, mal, razão. O caso argentino é um emblema de uma histeria genocida sem precedentes, que desafia os limites de representação, mas nem por isso é insuscetível à análise. Pretendo, rapidamente, evocar o relato crítico de Pilar Calveiro, sobrevivente dos campos de concentração argentinos,<sup>89</sup> incluindo a ESMA, sobre a

---

<sup>87</sup> Sobre esta questão Cf. HARTMAN, Geoffrey H. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

<sup>88</sup> Cf. GAGNEBIN, Jean Marie. Palavras para Hurbinek. In: **Catástrofe e representação**. Op. Cit. p. 104

<sup>89</sup> Utilizo aqui o mesmo termo empregado por Pilar Calveiro em sua obra. Isso, porém, não significa aceitar que a utilização dessas palavras e expressões, ruínas linguísticas da catástrofe nazista, possam ser simplesmente emprestadas, sem questionamento, à tentativa de descrição do que foram os anos de fascismo cívico-militar no Cone Sul. Está não é a intenção da autora. Perla Sneh, em *Lenguaje y exterminio*, obra de referência neste trabalho, também explora de maneira singular

rede de opressão, martírio e morte que se armou sobre a Argentina nos anos do *Processo do Terror*, particularmente no que diz respeito ao papel das pessoas, militares e civis, na imensa engrenagem do terror que vigorou entre 1976 a 1982. Minha intenção é levantar um breve referencial histórico sobre o *modus operandi* dessa estrutura para empreender uma leitura das vozes narrativas no romance de Kohan, incluindo a de seu narrador principal. Deste modo, pretendo tentar compreender aspectos – extraídos da história cotidiana sob ditadura – a partir dos quais são criadas as cosmovisões que perpassam pelos discursos, assim como as convenções históricas e memorialísticas com as quais se movimentam as imagens alegóricas na obra. A intenção não é buscar o real na ficção, mas sim observar os elementos históricos, factuais, que perpassam o texto literário. Isso equivale a perguntar-se: a partir de quais modelos históricos o autor se baseia para criar um personagem cujas ações revelam uma completa obediência ao poder ditatorial, a ponto de manter-se indiferente aos atos mais atrozes na guerra suja contra a à chamada subversão? E ainda, como outras vozes narrativas em meio ao texto reforçam e acentuam essa postura? Para isso, visitemos antes o testemunho de alguém empenhado em entender como se manifestaram, no universo da experiência empírica, tais comportamentos.

Em seu trabalho *Poder e Desaparecimento*, Pilar Calveiro traça um breve histórico dos movimentos militares argentinos até a instauração da ditadura, em 1976. Diferentemente das intervenções militares anteriores, lembra a autora, o movimento que deu origem ao golpe e 76 se realizou com a concordância ativa e unânime das três Forças Armadas. Imbuídos da ideia de salvação do país, os militares empreenderam o que chamaram de “cirurgia maior”, criando um novo modelo de sociedade, ordenada, controlada, aterrorizada, a exemplo da disciplina dos quartéis. Os campos de concentração foram, segundo a autora, o local de experimento para essa nova realidade. Calveiro recorda que desde o início do século o castigo físico e a tortura psicológica haviam sido impostos sobre uma extensa faixa da população masculina por meio do serviço militar. Cada soldado, cada cabo, cada oficial

---

estas questões. Cada universo de terror gera sua própria língua, mas não podemos ignorar o fato de que, às vezes, diante do horror extremo, somos inelutavelmente impelidos a buscar, em nosso horizonte histórico de experiência, nomes para denominar o que nosso espírito custa a compreender, transformá-lo em linguagem.

aprendeu, em seu processo de assimilação e treinamento, a hierarquia, a submissão, a arbitrariedade do poder sobre seu próprio corpo e dentro do corpo coletivo da instituição armada. O que os militares argentinos fizeram, segundo a autora, foi trazer tais formas de interação ao espaço cívico, inclusive a obediência sem contestação. A partir dessa hierarquização militar da vida, amparada fortemente por um grande contingente de civis, foi possível a constituição de uma cadeia de mandos e execuções que assumiu uma dinâmica própria, dissolvendo questionamentos, juízos de moral, e até mesmo responsabilidades pelas ações empreendidas. O executor se sente livre de questionamentos, argumenta a autora, e se limita ao cumprimento da ordem. Os outros são cúmplices silenciosos. Calveiro também associa o medo institucionalizado a essa força agregadora das cadeias repressivas. A aceitação da instituição e o temor de sua potencialidade destrutiva, argumenta a autora, antes de serem elementos excludentes, servem para reforçar ainda mais a unidade ao redor do poder instituído. Em seu conjunto, oficiais de exército, grupos de inteligência, *soplones*, *bandos* responsáveis pelos sequestros, *desaparecedores de cadáveres* agiam, segundo Calveiro, como simples peças de uma engrenagem, cada qual à sua orientação e maneira, contribuindo para o bem comum do regime. A ordem exime a culpa, a consciência do crime se perde nos corredores, nos informes, nos telefonemas. Quanto maior a quantidade de pessoas envolvidas em uma ação, menor a probabilidade de que qualquer uma delas se considere um agente determinante, com responsabilidade moral sobre o fato. Enfim, a complexa maquinaria de opressão contribui para a despersonalização dos atos de barbárie. O que resta é um estado de completa burocratização e naturalização da violência e da morte.

Por sua vez, existe um processo de *burocratização* que implica certa rotina, “naturaliza” as atrocidades e, por isso mesmo, dificulta o questionamento das ordens. Na longa cadeia de mandos, cada subordinado é um executor parcial, sem controle sobre o processo em conjunto. Consequentemente, as ações se fragmentam e as responsabilidades se diluem [...] A cabeça dá ordens e nem sempre chega a ter contato com sua execução. Os executores se sentem peças de um complicadíssimo maquinário que não controlam e que pode destruí-los. O campo de concentração aparece como uma máquina de destruição que toma vida própria. A impressão é que ninguém pode detê-la. A sensação de *impotência* diante do poder secreto, oculto, visto como

onipotente, cumpre um papel fundamental para sua aceitação total e para uma atitude de submissão generalizada.<sup>90</sup>

Essa passagem pelo texto de Pilar Calveiro abre o caminho para a análise dos pontos de perspectiva em *Dos veces junio*. Não se trata aqui de encontrar o “real” na literatura, mas de explorar os recursos dos quais esta se vale para criar um circuito de intersecção entre o histórico e o ficcional a ponto de dar verossimilhança ao texto. Justamente porque, como pretendo demonstrar, a alegoria em Kohan se dá por meio da leitura alegórica a partir de intertextualidades, convenções históricas do Terror argentino. A opção por narrar predominantemente a partir da perspectiva desse recruta é fundamental para o jogo alegórico que Kohan pretende construir, pois permite a descrição da barbárie a partir de um ponto indiferente de percepção, o que intensifica sua força representacional. A ironia, obviamente, também faz parte desse jogo. Como o padre Sebastián, em *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño, o recruta de Kohan nos mostra as idiossincrasias do sistema desde dentro. Somos nós, no entanto, por meio da leitura amparada em “outros textos” do Terror histórico, que podemos encontrar as imagens alegóricas da maquinaria ditatorial, movendo-se para além da ironia, literariamente exposta em seu assombroso funcionamento.

---

<sup>90</sup> CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento**. *Op. Cit.* p. 27



**Figuras 1, 2 e 3 –**  
Imagens dos rastros dos *Voos da morte* da Argentina divulgadas pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH), em maio de 2010

## A DERROTA COMO ALEGORIA: O JOGO ALEGÓRICO DO LUTO EM *DOS VECES JUNIO*

*Estas multidões delirantes, purificadas, unânimes, são o mais parecido que vi em minha vida com um povo maduro, realizado, vibrando com um sentimento comum, sem que ninguém se sinta derrotado, marginalizado e talvez pela primeira vez neste país, sem que a alegria de alguns signifique a tristeza de outros.*

Discurso do historiador argentino Félix Luna, que encerrava o roteiro do longa-metragem *La fiesta de todos*, de Sergio Renán, sucesso de bilheteria em 1978.

*Dos veces junio* reivindica o trabalho de luto ditatorial descrevendo, em planos narrativos e temporalidades interpostas, episódios ocorridos no dia 10 de julho de 1978 e 30 de julho de 1982, dias que coincidem, alegoricamente, com duas derrotas da seleção argentina de futebol nos respectivos mundiais desses anos. No interior dessa história fragmentária, Martin Kohan constrói um painel alegórico da operação técnica da ditadura que se esconde em meio às próprias colunas do texto, e que se deixa vislumbrar de quando em quando, no ato da leitura, mediante um jogo interpretativo das convenções históricas e linguísticas construídas a partir da experiência ditatorial. Os capítulos são intitulados com números que indicam algum aspecto circunstancial a ser narrado. Deste modo, o primeiro capítulo, “Cuatrocientos noventa y siete”, pode ser lido como uma referência ao número com o qual começa o sorteio para os jovens que devem fazer o serviço militar; o segundo, “Ciento veintiocho”, por sua vez, parece aludir ao modelo do carro *Fiat* que o recruta estava acostumado a dirigir antes de experimentar o *Ford Falcon*, com o qual fará os serviços de chofer para o Dr. Mesiano; o terceiro, o número de segundos contados pela prisioneira na hora do parto, e assim sucessivamente. Em cada capítulo, blocos narrativos se intercalam sendo separados apenas por números romanos.

Discutirei outras possíveis leituras desses números, que introduzem os capítulos, mais tarde, porque a meu entender também sua escolha tem em alguns momentos uma intenção alegórica. Por ora, quero me ater ao ponto de singularidade que põe em movimento a narrativa. Este ponto, descrito nas primeiras linhas do romance, consiste em um erro ortográfico: “El cuaderno de notas estaba abierto, en

medio de la mesa. Había una sola frase escrita en esas dos páginas que quedaban a la vista. Decía: ¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?” É a partir dessa frase, intercalada primeiramente com a narração do sorteio que admitiu o jovem narrador ao círculo militar, que começa a se desenrolar o jogo alegórico do luto nesta narrativa. Porque uma das respostas a esta pergunta já se expõe no bloco seguinte:

Mi pulso por entonces ya era bueno. Era capaz enhebrar un hilo hasta en las agujas más pequeñas. Por eso pude agregar el trazo faltante a la ese, y que no se notara que había habido una corrección posterior. [...] ahora la ese era una zeta, como corresponde. Pocas cosas me contrarían tanto como las faltas de ortografía.<sup>91</sup>

### **Mais um elo na cadeia ou como narrar o horror em posição de continência**

Diferentemente dos romances testemunhais que incidiram sobre o trauma ditatorial a partir da denúncia das vítimas, *Dos veces junio* se insere em e narra a partir da cosmovisão dos diferentes agentes que compuseram a complexa maquinaria opressiva do *Proceso do Terror*. No caso em questão, de um recruta, de soldados de diferentes patentes, de médicos que atuavam em campos de detenção e extermínio, de cidadãos comuns e membros de famílias fortemente identificadas com o sistema. O desvio semiótico que opera no começo do livro, a supressão da semântica da frase pela correção da ortografia expõe, na abertura da trama, uma sinistra mescla de meticulosidade técnica e submissão automática que dirá muito sobre as ações decorrentes ao longo da narrativa. Em momentos seguintes, o recruta lembra das palavras do pai: “los milicos son gente de reglas claras’. La primera de estas reglas establecía: ‘El superior siempre tiene razón, y más aún cuando no la tiene’”.<sup>92</sup> Inserido aleatoriamente no mundo do Terror por meio de um sorteio de loteria, este personagem poderá narrar os episódios a partir do olhar de um novato, o que significa ater-se a detalhes despercebidos por outros frequentadores desse

<sup>91</sup> KOHAN, Martín. **Dos veces junio**. 4. ed. Buenos Aires. Debolsillo, 2008. p. 12

<sup>92</sup> *Idem*, p. 16



mundo. Diríamos que isso consiste em uma espécie de ritual de iniciação, porque, à medida que avança a narrativa, esse recruta vai se inserindo no sistema a ponto de se tornar uma parte fundamentalmente integrante e indissociável do aparelho repressor. Respondendo à premissa básica do código militar: “os superiores sempre têm razão, ainda mais quando não a tem”, esse narrador vai se convertendo em um autômato, desapegando-se a qualquer tipo de julgamento moral acerca das ações empreendidas dentro desse novo universo de leis. A partir desse olhar narrativo propositalmente indiferente, podemos vislumbrar detalhes íntimos do Terror que se revelam, usando aqui as palavras de Benjamin, como imagens alegorias carregadas de significação histórica a ponto de explodir.

Embora atentos ao fato de que estamos diante de uma obra ficcional, convencionada como tal desde o início de nossa leitura, é interessante observar, ao longo da narrativa, a recriação artística dos meios descritos por Pilar Calveiro sobre como atuavam os diferentes agentes durante o regime. Fazer parte de algo maior, ser apenas um fio na extensa rede de operações de um sistema pode facilmente também, como lembra Calveiro, esbater as responsabilidades. É lógico que há dissidências, sabemos, mas durante regimes de exceção, elas tendem a minimizar-se. O que nos apresenta o romance de Kohan, em suas primeiras páginas, é a agregação de um indivíduo ao elo de uma corrente da qual dificilmente se dissociará. Os elementos estão postos: a obediência passiva, o medo, a cumplicidade com um grupo com o qual divide as responsabilidades, a ciência de que está subordinado, e disposto a aceitar, preceitos morais particulares de um grupo em meio a uma guerra suja contra um inimigo que conhece meramente a partir de conceitos abstratos como subversão, extremismo, terrorismo. “El soldado no piensa, obedece”. Esse desvio da razão até o ponto axiomático do dogma se transforma, na narrativa de Kohan, em elemento indissociável a uma prática de poder que tem, por objetivo, perseguir, eliminar e desaparecer o outro.

O recruta, com o qual compartilhamos a vida privada do *Processo do Terror*, é um expoente literário da cumplicidade total de um indivíduo com um grupo, à qual se referia Hannah Arendt em seus ensaios sobre a violência, cumplicidade que implica em uma sublevação da individualidade em função de uma espécie de coerência grupal, mais intensamente sentida e muito mais forte que todas as variedades de

amizade, civil ou privada.<sup>93</sup> Este recruta, narrador principal do romance, será aquele indivíduo do qual o *Processo do Terror* – em todos seus empreendimentos ilegais, criminosos ou políticos – exigirá uma ação irrevogável antes que seja admitido na comunidade da violência, (no caso do romance, a participação ativa em um ato de *apropiación*). E, uma vez admitido, uma vez introduzido como peça do aparelho repressor, como lembra Arendt ao citar *The Wretched of the Earth*, de Frantz Fanon, sucumbirá ao encantamento inebriante da prática da violência, “que amarra os homens em um todo coeso, pois cada indivíduo forma um violento elo na grande cadeia, torna-se uma parte do grande organismo da violência em expansão”.<sup>94</sup> Essa incursão ao mundo da violência, e aqui volto a aludir a Pilar Calveiro, não necessariamente revela um potencial delinquente ou assassino, não transforma, repentinamente, jovens em monstros. O que a autora considera é que, muitas dessas pessoas, (o recruta de Kohan poderia ser uma recriação literária desse fenômeno?), passaram a fazer parte de um maquinário cujo mecanismo os levou a uma dinâmica de burocratização, rotineirização e naturalização da violência e da morte como dados dentro de um formulário, ou, para citar o exemplo literário de Kohan, como uma pergunta sob um caderno que, independentemente de seu teor, espera simplesmente um comando. É a esse mundo de banalização e burocratização da barbárie que Kohan parece querer nos conduzir, ler seu romance apenas a partir de seu tom irônico é deixar de entrever outras significações que se mostram muito mais inquietantes do que aparentam, porque estão carregadas de sugestividades. Talvez por isso a narração principal tenha de ser construída, a princípio, a partir da perspectiva desse recruta. É através dele que podemos ingressar, por meio da faculdade mimética da literatura, ao mundo cotidiano do regime, e ver a barbárie de perto, assustadoramente naturalizada e burocratizada.

---

<sup>93</sup> Sobre estas questões Cf. ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução: André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 86

<sup>94</sup> Frantz Fanon, citado por Hannah Arendt. In: **Sobre a violência**. *Op. Cit.* p. 86

## As vozes e os focos narrativos interpostos

Na sequência do texto, entre as conjecturas do recruta se havia ou não procedido bem ao corrigir o erro ortográfico escrito sobre o caderno, articula-se, no bloco IX, uma outra voz narrativa. A perspectiva a partir da qual se descrevem os fatos, nesta passagem, é completamente distinta do local de enunciação do jovem soldado. Temos pela primeira vez a formulação de um discurso que parte não apenas de uma proximidade física e espacial com o objeto narrado, mas também psicológica. A narração agora se articula de modo a explorar o universo de percepção exterior e interior de uma mulher, uma enunciação orientada de fora, mas que atravessa o corpo e psique da personagem: “A poco de hacerse de noche, empezaron los dolores. Una mujer sabe siempre lo que pasa con su cuerpo. Ella nunca había pasado por esto, era la primera vez; pero no bien empezaron los primeros dolores, los más leves, entendió que iba a llegar”.<sup>95</sup> Mais tarde, em meio às lembranças do recruta sobre as advertências do pai com respeito à disciplina militar, essa narração se intersecta novamente. Ao que parece, é uma mulher que, na solidão de uma cela, se encontra em pleno trabalho de parto:

Sin tener ninguna seguridad de que alguien fuera a escucharla, avisó “Ya viene”. Lo dijo en voz alta, por si acaso no estaba totalmente sola; pero también lo dijo para sí misma, en ese punto remoto de la conciencia y del olvido en el que la voz alta y la voz baja ya no se distinguen bien, ni se distinguen bien tampoco lo que se dice hacia afuera y lo que se dice para adentro.<sup>96</sup>

Quem é ela que está só e clama por interlocução? Quem é esse narrador que é capaz de construir conceitos a partir de impressões, fazer referências, apropriar-se dos pensamentos da personagem, metaforizá-los? Kohan insere uma nova voz narrativa que, a partir de agora, irá interseccionar-se com o plano narrativo do recruta. Essa voz enunciativa, como observado anteriormente, tem a capacidade de aproximar-se dos fatos de um local privilegiado, exercendo um movimento não só descritivo, mas também reflexivo; capaz inclusive, usando a formulação do próprio

<sup>95</sup> KOHAN, Martín. **Dos veces junio**. *Op. Cit.* p. 16

<sup>96</sup> *Idem.* p. 19

texto, de movimentar-se *hacia fuera o para dentro* do personagem representado. Temos agora a percepção de que estamos diante de uma narrativa constituída por várias vozes, e notamos também que essas múltiplas narrativas parecem acontecer em planos espaço-temporais que se entrecruzam, no decorrer da leitura. Sabemos que há dois fatos acontecendo, em um, o recruta narra episódios de sua nova *rotina*, em outro, percebemos, uma mulher dá à luz em uma cela de um campo de detenção. Os títulos dos capítulos subsequentes revelam-se agora, em sua natureza alegórica, como representações do luto em ordem simultânea de acontecimentos. Por um lado, “Ciento veintiocho”, é a representação alegórica da mudança de rotina do recruta, acostumado até então a dirigir um carro *fiat* assim designado, de outro, o número “Ciento deciocho”, marca a contagem desesperada dos segundos pela prisioneira no momento de dar à luz. Retomamos a narrativa e podemos perceber, além dessas duas vozes, outras que se altercam construindo o texto polifônico.<sup>97</sup> Notamos que uma delas, destacada acima, parte de uma perspectiva muito próxima à prisioneira, descrevendo sua percepção dos fatos:

Le arrimaron un balde y un trapo, y le ordenaron que limpiara lo que había hecho. [...] ‘La placenta metela nomás en el balde’, le dijo uno, seguramente el que jugaba con la tijera que antes había servido para cortar el cordón. [...] El hedor del trapo extendido no dejaba de mortificarla, pero puesto encima del balde al menos tapaba los olores del cuerpo. Era un poco como aquellos que, en las noches sobre todo, se ponían a gritar, para no tener que escuchar más gritos<sup>98</sup>

Essa voz narrativa, partindo de tal local de enunciação, não pode deixar de estar carregada de medo, assombro, mortificação. Mas há ainda outra enunciação que se constrói a partir do mesmo espaço de detenção. Esta, diferentemente da primeira, parece descrever o universo circundante de maneira neutra, naturalizada, burocratizada pelos expedientes da instituição. Ao contrário da narração do recruta que ainda tenta se acostumar à nova rotina em meio ao círculo militar, esta outra voz narrativa, que parte de algum lugar em meio aos cárceres, parece já estar

---

<sup>97</sup> Refiro-me aqui à ideia de Bakhtin, em seus estudos da obra de Dostoievsky, a respeito de um texto que apresenta vários pontos de vista e várias vozes, cada qual recebendo do narrador os aspectos sensitivos, ideológicos que lhe são correspondentes. Cf. BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

<sup>98</sup> KOHAN, Martín. **Dos veces junio**. *Op. Cit.* Partes XIX e XXI, p. 22 e 23, respectivamente.

completamente habituada à realidade burocrática do campo de concentração. O enunciado que acompanha o suplício da prisioneira de maneira impessoal, percebemos, não parte de um corpo/personagem identificável, ele é, antes, proferido por uma voz coletiva, a partir de um corpo unido por uma cumplicidade resignada, corpo este ao qual o recruta parece rapidamente se incorporar. É a representação da despersonificação da barbárie à qual Pilar Calveiro se referia, o ponto de enunciação oriundo da convivência em um meio no qual a brutalidade e a morte já se burocratizaram de tal forma a ponto de serem seguidas como uma prescrição médica:

El doctor Padilla recomendó que nadie hiciera uso de la detenida, hasta tanto no pasaron unos treinta días desde el alumbramiento [...]; El doctor Padilla aclaró que el tracto retal con la detenida no debía traer consecuencias negativas [...]; El doctor Padilla detectó un intenso silbido respiratorio y calculó la existencia de agua acumulada en los pulmones. Por tales motivos recomendó la suspensión temporaria de las técnicas interrogativas de inmersión [...]; El doctor Padilla sugirió que los golpes que se aplicaran a detenida preferentemente no estuviesen dirigidos a la zona abdominal [...]<sup>99</sup>

No final da primeira parte da narrativa, mais uma vez a voz feminina se incorpora por meio da escritura, agora, nos interstícios da rememoração do recruta, principal narrador; “Yo no sé dónde estamos [...] pero vos sabés [...] Vos no sos uno de ellos [...] No ves lo que está pasando”.<sup>100</sup> Aqui se completa o jogo do luto entre os pontos de perspectiva a partir dos quais essa história é narrada. A voz da mulher já soa ao ouvido do jovem como os apelos de um cadáver. “Estás muerta, hija de puta”, reconhecemos aqui a negação completa da alteridade, traço definitivo da cosmovisão dos agentes da ditadura, que sela o encadeamento do último elo da corrente do Terror, neste caso, o próprio recruta. Recuperando as palavras de Hannah Arendt, ao negar ao outro a própria existência, esse personagem, com o qual compartilhamos a maioria da percepção dos fatos, acaba de realizar uma ação irrevogável que o admite definitivamente na comunidade da violência. “Estás muerta”, essa frase com a qual o recruta sela sua união ao Terror, ecoa agora, no presente ruinoso deixado pela

---

<sup>99</sup> *Idem.* pp. 28-30-32

<sup>100</sup> *Ibidem* p. 141

ditadura, também na frase popular “¡No existís!”. É a tentativa de nadificação do outro tão cara à retórica fascista. O treinamento está completo.

“en unos meses te largan”, me dijo. “En unos meses estás afuera y sos el de siempre.” Ningún otro habló, si es que había algún otro cerca, ninguno chistó, ninguno silbó, y ella me seguía diciendo: “A vos no te va a pasar nada”. Quería que avisara en qué lugar la tenían. “Nada más que eso, no hace falta que digas quién sos.” Yo le dije que se callara. Le dije que estaba harto de escucharla. Me pidió que le salvara al hijo, que llamara desde un teléfono público para decir dónde los tenían y que después cortara la comunicación. “Estás muerta, hija de puta”, le decía yo, y ella me decía que avisara por el hijo. “Cállate de una vez”, le dije yo, “no hables más, hija de puta, no ves que ya estás muerta”. Y ella me pedía por el hijo y los compañeros.<sup>101</sup>

## A trama, a idade e o peso

Por meio da justaposição de planos e vozes narrativas chegamos finalmente ao vínculo entre causa e efeito que irá movimentar a narrativa: há uma prisioneira que acaba de dar à luz em um campo de detenção em Quilmes. Como não conseguem extrair-lhe mais nenhuma informação, planejam subjugar a criança. O médico do campo tem dúvidas sobre o “procedimento” com o bebê, e encaminha a mensagem ao comando: *¿A partir de que edad se puede empesar a torturar a un niño?* Sem saber como resolver o impasse, o sargento ordena ao recruta (narrador) que entre em contato com o médico a quem justamente serve de chofer. Depois de uma demorada procura, o recruta descobre que o médico, doutor Mesiano, ganhou dois ingressos dos generais para a partida entre Argentina e Itália e foi ao estádio com seu filho. Depois de encontrar o médico, o conduz até o campo de detenção. O bebê, ao que parece, tem “olhos claros”, o que serve também de estímulo para que este médico se valha de sua influência para passar à frente nas “listas” de adoção de crianças apropriadas com a intenção de entregar o bebê à sua irmã infértil. Como já foi comentado, no final da primeira parte da narrativa, o recruta, finalmente incorporado ao código de conduta do *Terror*, chega a ouvir os relatos e apelos da prisioneira

---

<sup>101</sup> *Ibidem.* p. 139

enquanto espera, na prisão de Quilmes, pela decisão sobre as providências a serem tomadas pelos médicos Padilla e Mesiano em relação à criança.

O epílogo da trama se dará quatro anos mais tarde, coincidindo novamente com uma derrota da seleção argentina no mundial de futebol na Espanha. O narrador, agora estudante de medicina, verá o nome do filho de Mesiano na lista dos combatentes mortos na Guerra das Malvinas, isso o levará a visitar o antigo comparsa, a quem encontrará na casa da família da irmã do médico, em um churrasco. O ponto culminante da trama será a descrição do filho do casal: uma criança de quatro anos, cujo nome, como que fechando o círculo, remeterá às primeiras páginas do romance, quando se intersectam as temporalidades narrativas: a relação entre os pensamentos da mãe e o destino futuro do filho: “Pensó un nombre por si había nacido varón, y outro nombre por se había nacido mujer, sin saber si esos nombres quedarían o serian despojados. Fue varón, y se llamó Guillermo”.<sup>102</sup>

### **Idos de junho e a vontade do irrepresentável: o jogo alegórico do luto**

Mediante essa locução polifônica, Kohan estabelece uma perspectiva mais próxima à barbárie e ao mesmo tempo mais indiferente a ela, redimensionando as formas de representação das práticas do *Proceso do Terror* em seu fazer literário. Não obstante, há algo mais na narrativa que corrobora para esse intento, e exige, no ato de recepção do texto, também uma interpretação das imagens e dos fatos narrados que vai além do que é possível exprimir através da escritura. À medida que os episódios vão se ordenando em meio à justaposição de planos narrativos, vão se construindo cenas, aparentemente despropositadas e alheias à trama, que parecem ter outras finalidades, às vezes mais óbvias, às vezes mais sutis, de representação. Essas imagens, carregadas de significados, acabam por reorientar a leitura para aquilo que “não pode ser dito”, mas que pulsa, alegoricamente, como vontade expressiva. Nos interstícios da escritura, podemos encontrar outros sentidos latentes, e esses sentidos ativam o que chamarei de *jogo alegórico do luto* nesta narrativa. Não se trata aqui de uma prática escritural transparente. O Terror já é descortinado por

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 24

uma narração crua e indiferente de suas práticas. O que quero sugerir é que a alegoria se encontra justamente na vontade de representar e, diríamos, também de entender a racionalidade sinistra que pôs essa máquina de morte em movimento. Daí uma dialética inconclusa que trabalha entre a escritura e a leitura do texto. Para tentar desenvolver este argumento, analisemos algumas passagens da obra.

### **Os números, *alea* e *agon***

“Cuatrocientos noventa y siete”, lembremos, este é o número aleatório por meio do qual o recruta é introduzido no serviço militar. Seus pais ficam extremamente felizes com o feito: “Y todas las veces encontró el número cuatrocientos noventa y siete. Entonces mi padre dijo ‘Tierra’. Y entonces mi madre dijo: ‘¡Mi soldadito!’, llorando de emoción”.<sup>103</sup> Mas a aleatoriedade com a qual o sujeito é escolhido para participar deste jogo deixa de existir à medida que o novo participante entra nos limites do jogo, cujas regras são rigorosamente estipuladas pelos árbitros do *Terror*. Recuperamos aqui duas categorias fundamentais do jogo descritas por George Caillois em *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*, sejam elas: *alea*, característica, por exemplo, do jogo de dados, cujo acaso é o único artífice da vitória; e *agon*, modo de competição competitiva cuja vitória sob o adversário depende de disciplina, rigor, força física, estratégia.<sup>104</sup> No começo da narrativa de Kohan, temos, portanto, estabelecidas essas duas categorias do jogo, que se cruzam, e até se completam na competição de força imposta pelo Terror. Uma interpretação alegórica desse trabalho com os números pode nos mostrar que estamos diante de uma loteria por meio da qual todos podem, em algum momento, ver-se compelidos a participar do jogo de azar do *Proceso do Terror*. Mas, uma vez inscritos nesse jogo, as regras se tornam claras. Tudo opera de acordo com o sistema no qual o mais forte determina o andamento da partida, quando ocorre alguma eventualidade, *alea*, o sistema se ocupa de resolvê-la, *agon*, como ocorreu no mundial de 78. Isso se evidencia de modo sugestivo já nas primeiras linhas do texto, quando o recruta, já ciente das regras do

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 15

<sup>104</sup> CAILLOIS, Roger. **Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo**. Traducción de Jorge Ferrero. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. pp. 43-52



*Proceso*, contrasta o novo papel de jogador e a circunstância inusitada por meio da qual entrou nesse jogo: “Aquí, sin embargo, se trata de un sorteo y en los números no se jugaba otra cosa que la suerte”.<sup>105</sup>

Como o ocorrido com número que intitula o primeiro capítulo, parece haver, recorrentemente na narrativa, alguma outra intenção além da relação aparente entre o algarismo que intitula o capítulo e algum elemento circunstancial aí narrado. Seu *tropo* alegórico muitas vezes parece se encontrar no interstício entre o significante e o significado desses dois elementos. Relembremos da descrição paralela da adaptação do recruta ao círculo militar e o nascimento da criança no campo de detenção. O que se opera nesta narrativa é um jogo de convenções entre a história ditatorial e a própria linguagem do texto, mas esse jogo lutilúdico é intrincado, inconcluso, não resolvido pela palavra. Recorramos à sequência que aborda a grande quantidade de argentinos a presenciar a partida de futebol “Ochenta mil” e a primeira estrofe da marcha do mundial de 78, “Veinticinco millones”, números estes que na sequência contrastam, alegoricamente, com a pequena pontuação da partida: “Cero uno”. Não haveria aqui, nessa própria sequência de números que intitulam os capítulos 5, 6, 7, uma vontade de representar a *vitória* expressiva da derrota sobre a massiva participação nos jogos mundiais?

Uma outra interpretação alegórica dos números nos levam, conseqüentemente, a outra pergunta: Não seriam os números que nomeiam cada capítulo também expressões alegóricas dos números dados a cada prisioneiro nos anos do *Proceso do Terror*? Lembremos, por exemplo, do conto “O 19”, de Mario Benedetti, no qual se narra o encontro de um sobrevivente dos voos da morte com seu algoz. A prisioneira, mãe da criança apropriada, não tem um nome, é chamada apenas de “detenida”. O silêncio que ronda sua existência, no entanto, é sentido em vários momentos da narrativa. Não estaríamos diante de uma outra história contada pelos silêncios, como no conto *Pai contra a mãe*, de Machado de Assis? Como também não ver, no único capítulo que não se intitula com a transcrição silábica de um numeral, S/N, uma relação pulsante entre as expressões “sem número” e “sem nome”? A força alegórica de representação se insere, neste capítulo, justamente entre esses dois significados. Vale lembrar das palavras de Mesiano que, durante o trajeto

---

<sup>105</sup> KOHAN, Martín. **Dos veces junio**. *Op. Cit.* p. 11

até Quilmes, soam ao ouvido do narrador: “Mi pobre hermana buscó, buscó y buscó, tenés que ver como buscó, y no hubo caso [...] Y estas conchudas hijas de puta, en cambio, que ni casadas están, tienen cría como conejas”,<sup>106</sup> ou ainda: “Las guerrilleras se hacen preñar de propósito, porque piensan que están preñadas no las vamos a tocar [...] estas cretinas se hacen preñar por pura cobardia, y nos obligan a nosotros combatir en condiciones tremendas.”<sup>107</sup> Na intersecção de planos narrativos, essas frases fazem eco em outras do próprio Mesiano, agora rememoradas pelo narrador: “Hay que pensar que un prisionero ya es muerto”; “Hay que pensar que ya está muerto desde el momento em que cayó em poder del inimigo”,<sup>108</sup> ou ainda “cuando en la guerra se acciona sobre un cuerpo, se está accionando sobre algo que ya no pertenece a nadie”.<sup>109</sup> Entendemos, das palavras de Mesiano, o verbo “combater” como *extrair do outro não apenas a “cría”, mas também seu próprio corpo, reduzindo-o a nada*. N.N., S/N, voltamos aqui à linguagem nazista do *Proceso* e seu intento de nadificação do outro, empurrar esse outro ao apagamento histórico, como apontado no início deste estudo.

Recuperemos também, ainda no que concerne à alegoria dos números, o peso da criança que intitula o capítulo “Dos trescientos”. Na discussão entre os médicos Padilla e Mesiano se revela a resposta da pergunta que pôs toda a narrativa em movimento: a questão, segundo Mesiano, não é a idade a partir da qual se pode ou não torturar uma criança, e sim o peso, a massa corporal que a faz suportar ou não a tortura. Assim como nos outros capítulos, o número “dos trescientos” opera como elemento alegórico que atua entre significante e significado, extraindo desse espaço intermediário sua representação.

“Usted lo ha visto.”

“Claro que lo he visto.”

“Hable como médico. ¿Cuál es su opinión?”

“Yo lo veo menudito.”

“Hable como médico, Padilla. Usted lo ha sujetado, supongo.”

“Sí, lo he sujetado.”

---

<sup>106</sup> *Idem.* p. 112

<sup>107</sup> *Ibidem.* p. 116

<sup>108</sup> *Ibidem.* p. 115

<sup>109</sup> *Ibidem.* p. 120

“¿Y qué peso le calcula?”  
 “Para mí no llega a los tres kilos.”  
 “¿Y qué peso exacto, qué peso exacto, doctor, le calcula usted? Hable como médico.”  
 “Antes que se vaya el conscripto.”  
 “¿Qué peso exacto le calcula?”  
 “Yo diría: dos kilos y medio. Quizá menos”  
 “Sea preciso, doctor. No revolee cifras. Hable como un médico.”  
 “Yo diría, déjeme ver. Yo diría: dos trescientos.”  
 “¿Nada más? Qué pena: es muy chiquito.”<sup>110</sup>

Este exemplo nos remete a outra possível interpretação alegórica do jogo dos números nesta narrativa. A repetida frase “hable como un médico”, seguida das perguntas que exigem de Padilla uma interpretação racional dos fatos, reitera o papel de Mesiano na história como representante de uma racionalidade sinistra levada às dimensões hiperbólicas do dogma. As recorrentes referências a termos como disciplina, limites, racionalidade, cuidado com a linguagem presentes na fala deste personagem, fazem lembrar as considerações do filósofo Vladimir Tardewski, que, na obra *Respiración artificial*,<sup>111</sup> de Ricardo Piglia, acaba acidentalmente entrando em contato o livro *Mein Kampf*, de Hitler, e descobre, nestes escritos, o ápice ruinoso do império da razão ocidental, iniciada séculos antes por Descartes. Se Mesiano pode ser interpretado como a representação pessoal dessa racionalidade sinistra, presente também nos quadros articuladores do *Terror*, como não interpretar a própria divisão dos blocos narrativos em números romanos também como uma imagem alusiva desse racionalismo?

Os números alegóricos de Kohan nos cobram também uma interpretação alegórica. Neles vemos, voltando a Benjamin, lampejos de reminiscências passadas somente interpretáveis pelo instante de cognoscibilidade do agora, no espaço em que o passado salta no presente como imagem dialética da história, transformada em ruína. É neste instante, marcado pela recuperação do trabalho de luto ditatorial, que tentamos alcançar seu significado, que se encontra pulsando, nesta narrativa, como vontade de representação entre o título e o narrado. Mas não apenas os números fazem parte do jogo alegórico deste texto, outras imagens também irrompem desta

<sup>110</sup> *Ibidem*. p. 125-126

<sup>111</sup> Cf. PIGLIA, Ricardo. **Respiración artificial**. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

narrativa trazendo consigo uma constelação de significados. Passemos por mais algumas delas.

### **A noite de 10 de junho de 78, um cortejo lutuoso.**

No capítulo que descreve a derrota para a Itália pela diferença de um gol a zero, o recruta descreve, entre lembranças das conversas com o médico Mesiano, o cortejo fúnebre de torcedores que saía do estádio depois do impensável desbarato. O que igualava essas pessoas, repara o recruta, era sua expressão de sofrimento. Em determinado momento de sua descrição, o jovem pensa em uma sentença que parece dizer muito sobre a ironia da situação: “Ellos eran los que, como digo, lo habían visto con sus propios ojos, ellos eran los testigos directos”, e prossegue mais tarde: “Al verlos salir abrumados, abatidos del estadio, pensé que extrañamente tenían, a un mismo tiempo, la apariencia de los inocentes y la apariencia de los que no son inocentes”.<sup>112</sup> Sou levado a crer que tal descrição tem uma finalidade alegórica, a de mostrar o sofrimento de um conjunto da nação com uma derrota futebolística que, como imagem, impulsiona-se a outra representação, a da derrota moral ante os crimes do regime, justamente em um momento em que este atuava em seu maior grau de opressão e violência. Para reforçar meu argumento, contraste essa cena literária com o testemunho de uma vítima durante uma vitória da Argentina no mundial do mesmo ano.

Os prisioneiros do *staff* viram a final contra a Holanda numa televisão instalada no aquário, ao passo que os que permaneciam isolados no capuz escutavam os gols, cujo som chegava do estádio [...]. Ao terminar a partida o Tigre Acosta subiu ao palco para saudar seus prisioneiros e levar alguns para fora para que pudessem ver como os argentinos festejavam [...] ‘Festejavam como loucos [...] e se começo a gritar aqui, agora, que estou sequestrada, ninguém vai me dar bola [...] e chorava em silêncio’. [...] Depois foram todos jantar um churrasco em Martínez [...] ‘Éramos uns dez prisioneiros e uns trinta da Marinha. As pessoas cantavam [...] E nós também [...] Foi um momento

---

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 77

em que senti que estava ficando louca [...] Sentia que não ia poder mais sustentar a simulação' (depoimento em Di Tella, 1999)<sup>113</sup>

Minha leitura é de que a narração de Kohan excede a simples ironia e cria uma imagem alegórica de denúncia que incide sobre o conceito de derrota, esperando, talvez, extrair daí uma interpretação completamente inversa do narrado. É como se pudéssemos ler essa passagem pelo avesso para entrevermos um outro sentido da cena. “Ellos eran los testigos directos”, a frase do recruta parece querer nos avisar que é justamente o que essas pessoas não viram, ou não quiseram ver, daí sua aparência de inocentes e não inocentes. Encoberto pela festa do futebol, jazia um mundo de perseguição, desaparecimento e morte sem precedentes; a derrota aqui descrita não é a do futebol e sim de uma coletividade que aprendeu a não ver o que estava acontecendo. “Se começo a gritar aqui, agora, que estou sequestrada, ninguém vai me dar bola”; a expressão “me dar la pelota, me dar bola”, parece bem sugestiva nas palavras da vítima de um desaparecimento. Perla Sneh lembra que o Terror do Processo transformou o verbo intransitivo do espanhol “desaparecer” em transitivo direto.<sup>114</sup> O desaparecimento, ou “a morte argentina” foi, como no nazismo, o racionalismo da guerra suja levado ao extremo. Mas desaparecer significa também não ser visto pelos olhos do outro, ser escondido da consciência desse outro. Lembramos das palavras do tirano: “un desaparecido no existe, no tiene entidade.” Um dos feitos mais sinistramente exitosos do fascismo argentino foi esconder a morte nacional da população. Mas o que não pode ser visto pode sim ser sentido. Kohan parece querer nos apontar isso na imagem lutuosa que esparge do estádio de futebol; é uma derrota coletiva, é a representação sofrida da escolha por também não ver o desaparecimento, é a imagem alegórica de testemunhas inocentes e não inocentes de um amplo *proceso* de negação da existência do outro. A alegoria dos torcedores em luto salta dialeticamente para o presente histórico construído pela empresa ditatorial e se instaura no momento de cognoscibilidade do agora. A partir dela contemplamos outra imagem: um estádio cheio de torcedores que acenam à torcida adversária cruzando os braços sobre a cabeça, como que em um sinal de

<sup>113</sup> Cf. NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A ditadura militar argentina 1976-1983**. *Op. Cit.* p. 215

<sup>114</sup> Cf. SNEH, Perla. **Palabras para decirlo**. *Op. Cit.*

apagamento. Eles gritam unissonantes, para o outro lado da arquibancada, seu decorado canto de guerra: “*oh oh oh oh ¡no existís!, ¡no existís!*”

## O Ford Falcon

La única dificultad que tenía con el Ford Falcon es que traía la palanca en el volante. Yo estaba demasiado acostumbrado a la palanca al piso de Fiat 128 de mi padre. Por eso, en especial durante las primeras semanas, para hacer cada cambio llevaba sin querer la mano hacia abajo, tanteaba el vacío por unos segundos, y sólo entonces recordaba que en el Ford Falcon los cambios había de hacerlos arriba [...] Con el tiempo me acostumbré, porque todo en la vida es cuestión de costumbre. Entonces pude apreciar que el Ford Falcon era un auto fuerte y duro, y que mi función de chofer del doctor Mesiano era un destino más que favorable para mis días de soldado.<sup>115</sup>

Dessa forma descreve o narrador sua passagem simbólica do manejo do carro familiar ao veículo que, na história ditatorial argentina, ficou marcado como o próprio símbolo da ditadura. Sabemos que os *Ford Falcon* consistiam na maioria dos veículos com os quais se efetuavam os raptos de militantes durante a repressão cívico-militar do regime. A razão disso é aparentemente simples: esses carros tinham um grande porta-malas, o que permitia a melhor “acomodação” dos capturados. Testemunhas relatam que os modelos das cores verde e amarelo eram os que mais impingiam medo entre os dissidentes. Um desses carros estacionados em frente a alguma casa representava, lembram testemunhas, um ato de atemorização ou um sequestro iminente. Nas antigas instalações da ESMA, hoje transformadas em um Centro de Memória dos Direitos Humanos com o nome de Haroldo Conti, escritor argentino desaparecido durante o regime, uma das primeiras obras expostas é um carro *Ford Falcon*, desmontado e pintado de branco. Batizada como “Autores Ideológicos”, a peça, segundo o diretor do Centro, Eduardo Jozami, representa “uma autópsia, um exame que procura encontrar causas para a dor das vítimas”.<sup>116</sup> O artista

<sup>115</sup> KOHAN, Martín. **Dos veces junio**. *Op. Cit.* p. 29

<sup>116</sup> Cf. OUALALOU, Lamia. Local de tortura abriga centro cultural no aniversário do golpe militar na Argentina. **Opera Mundi**. Seção: Direitos Humanos. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/3366/conteudo+shtml>> Acesso em: 25 mar. 2011.

plástico Raul Lemesoff também transformou um desses carros em uma alegoria da história militar argentina. A obra se chama “Arma de instrucción masiva” e consiste em um chassis de um *Falcon 79* recoberto de livros e um canhão frontal que faz o carro parecer também um tanque de guerra. A ideia do autor é percorrer diferentes partes da Argentina promovendo, segundo consta no *site* de seu projeto, a paz e o entendimento entre os povos a partir da leitura.<sup>117</sup>

A escolha do *Ford Falcon* é, portanto, significativa no romance de Kohan. É o instrumento que atravessa os espaços na narrativa. A descrição detalhada de seu funcionamento; a maneira como o recruta o trata, limpando-o e encerando-o frequentemente; o cuidado com seu manejo e os elogios à sua “dureza e força” não podem deixar de ser lidos também como uma alegoria do tratamento meticuloso com o qual se operava a máquina de desaparecimento durante o regime ditatorial argentino. Do mesmo modo que a escultura presente nas antigas instalações da ESMA, podemos fazer uma leitura dos “autores ideológicos” da máquina destrutiva do Processo também separando as imagens desse carro:

Lo primero a la mañana, era poner el coche e condiciones [...] no importaba lo reluciente que pudiese estar el coche. Había que cumplir con esa rutina. [...] Yo supe adaptarme prontamente a mis funciones de chofer, al rigor de los horarios y a la disciplina. [...] Con frecuencia nos tocaba caminar sobre la tierra reseca, por lo que convenía quitar cada mañana las alfombrillas de goma y pegarles un par de sacudidas para desprenderles el polvo. [...] A las seis y media en punto yo tenía que pasar a buscar el doctor Mesiano por la puerta de su casa. Para eso me levantaba a las cinco [...] Media hora precisaba para mi propio aseo, media hora para el aseo del auto, y otra media hora para hacer el trayecto entre mi casa y la casa del doctor Mesiano.<sup>118</sup>

e remontando-as em meio aos blocos narrativos interpostos no capítulo anterior, onde aparecem as prescrições médicas do doutor Padilla:

El doctor Padilla aclaró que el tracto retal con la detenida no debía traer consecuencias negativas siempre y cuando se prescindiera en lo posible de

<sup>117</sup> Cf. *site* oficial do autor, no qual se encontram fotos da chamada “Arma de Instrucción Masiva”. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/armadeinstruccionmasiva/home/que-es-el-adim>>. Acesso em: 10 out. 2014.

<sup>118</sup> KOHAN, Martín. **Dos veces junio**. *Op. Cit.* pp. 37-41

efectuar movimientos demasiado bruscos. [...] El doctor Padilla verifico el aumento de arritmia, incluso en estado de reposo y considero que llegado ese punto existía un severo compromiso cardiovascular. En función de este diagnóstico, desaconsejó el empleo de técnicas interrogativas con aplicación de corrientes eléctricas. [...] El doctor Padilla sugirió que los golpes que se aplicaran a la detenida preferentemente no estuviesen dirigidos a la zona abdominal. La cercanía temporal del alumbramiento aumentaba en gran medida las probabilidades de que se produjeran hemorragias difíciles de controlar.<sup>119</sup>

### **Nome, posição, procedência, número, nascimento, estatura, peso**

Qual a finalidade, no capítulo intitulado justamente com o ano do mundial de 78, das repetidas descrições informando o nome, posição, procedência, número, nascimento, estatura e peso de cada um dos jogadores da seleção argentina? O que essa voz narrativa interposta, que parece emanar de um locutor de futebol, acrescenta ao conjunto da narrativa? Como nos exemplos acima, sou levado a crer que também elas atuam no romance como alegoria, esperando outra significação a partir da leitura. Já apontei em determinado momento de meu estudo a meticulosidade técnica do regime, inclusive as inúmeras metáforas cirúrgicas com as quais os militares costumavam construir seu discurso: “fazer a cirurgia maior”, “extirpar da pátria o câncer subversivo”, entre outras tantas. Constam, frequentemente, nos documentos dos órgãos repressores, descrições físicas de seus prisioneiros, como peso, cor de pele, características do nariz, estatura, cor de cabelo, entre outros traços corporais. O regime fratricida do *Processo* atuou, sobretudo, sobre o corpo humano. A partir dos meios mais sádicos de tortura, impôs o poder sobre o corpo dos capturados e extraiu não só informações úteis para a operação do sistema, mas também, sobretudo, para repovoar os campos de concentração. O suplício sobre o corpo, quando não propriamente o destruiu, tirou dele a humanidade, a dignidade, o pertencimento, a vontade de resistência diante do vazio insondável das câmaras de tortura. Retornarei a esse assunto particularmente no capítulo seguinte, sobre trauma e memória, onde discorrerei sobre o golpe irremediável deixado no corpo dos sobreviventes por meio dessa prática perversa e sádica. No momento, quero sugerir que essa descrição

---

<sup>119</sup> *Ibidem.* p. 27-28



repetitiva das características dos jogadores da seleção argentina parece querer nos dizer algo a mais, algo que está além do representável, algo que revela os mecanismos de controle sobre o corpo humano como principal forma de manutenção do regime genocida do *Proceso*. Essa prática, na maioria dos casos, não destruiu apenas os corpos dos ausentes, como também os daqueles que sobreviveram à catástrofe.

Na narrativa de Kohan, esses corpos saudáveis dos jogadores argentinos contrastam com os corpos das prostitutas: “Qué puta no sabe que su cuerpo no es suyo”;<sup>120</sup> com o corpo espectral da esposa de Mesiano, que “ya no salía de su habitación y no tenía contacto con nadie”;<sup>121</sup> com o corpo da jovem violentada pelos soldados; com o corpo dos soldados mortos nas Malvinas: “Las otras (listas) llevaban tres letras, o acaso una sigla CEC, que significaba caídos en combate”;<sup>122</sup> com os corpos dos desaparecidos; com o corpo torturado da prisioneira “No va a olvidarse de la lección que le hemos dado. Y si alguna vez quiere olvidarla, el cuerpo se la va a recordar”;<sup>123</sup> com o pequeno corpo da criança apropriada. Esses corpos dos jogadores argentinos são a alegoria de um procedimento genocida que tentou apropriar do corpo humano inclusive seu significado. Voltamos às palavras do doutor Mesiano, representação personificada dessa nefasta racionalidade: “cuando en la guerra se acciona sobre un cuerpo, se está accionando sobre algo que ya no pertenece a nadie.”

### **Sobre as balanças e peso da injustiça**

*Ela tem os olhos vedados e segura em uma das mãos uma espada,  
e em outra uma balança*

---

<sup>120</sup> *Ibidem*. p. 120

<sup>121</sup> *Ibidem*. p. 31

<sup>122</sup> *Ibidem*. p. 164

<sup>123</sup> *Ibidem*. p. 98

Do mesmo modo que a descrição dos jogadores argentinos parece revelar uma vontade inexprimível de representação sobre as estratégias de controle, esvaziamento e desaparecimento do corpo humano empregadas pelos órgãos repressores argentinos, o ponto central do romance, ou seja, o peso do bebê apropriado, revela a vontade de representação da barbárie levada ao extremo de sua operação técnica. Interseccionando o diálogo dos médicos sobre o peso do bebê a ser torturado, uma voz narrativa descreve a funcionalidade dos diversos tipos de balança. Transcrevo aqui, a título de exemplo, passagens dessa intersecção discursiva:

Si quiere establecer el peso exacto de una persona, es preciso mover la pesa con gran suavidad, sobre todo en la parte final de la medición. Es un movimiento casi delicado de los dedos del médico, que debe tener, también para eso, un pulso calmo y firme [...] “Su ignorancia, doctor Padilla. ¿A quién se le ocurre que lo que cuenta en esto es la edad? ¿Qué pensaba? ¿En la maduración afectiva? ¿En el desarrollo psicomotriz? Aquí lo que cuenta es la masa corporal, doctor. Vea lo imprecisa que era su pregunta.”... “Es el peso lo que importa, y no la edad. Hasta un estudiante de medicina lo hubiese sabido” [...] La balanza tiene también un límite mínimo de capacidad: por debajo de los cinco kilos, no pes. Por supuesto, en esto no hay peligro alguno de roturas o descompensaciones. Se trata meramente de una cuestión de sensibilidad.<sup>124</sup>

De fato, sobre estas “questões técnicas” ligadas ao peso dos corpos a serem seviciados pelos órgãos de repressão argentinos, figuram vários testemunhos de vítimas que descrevem, inclusive, que nas salas de tortura havia uma tabela para que se fizesse a relação entre o peso do corpo da vítima e a voltagem da descarga elétrica a ser-lhe aplicada por meio das *picanhas*.<sup>125</sup> Marco Bechis também descreve esse procedimento em seu filme *Garage Olimpo*, quando alguns dos torturadores “erravam a mão” na aplicação de choques elétricos nas vítimas. O que quero sugerir novamente é que a descrição repetitiva, minuciosa e aparentemente despretenciosa das balanças, assim como das características dos jogadores argentinos, principalmente as físicas, é fundamental para o reforço da representação da barbárie que encerra. Kohan recorre novamente a um recurso alegórico para forçar seu texto a outro limite

---

<sup>124</sup> *Ibidem*. p. 128

<sup>125</sup> Cf. CONADEP. **Nunca Más**. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Buenos Aires: Eudeba, 2009.

de representatividade, que depende, obviamente, também de uma leitura alegorizante do próprio leitor. A repetição dos detalhes da balança nesta parte da narrativa incomoda, faz com que a leitura pare, reincida sobre o significante na busca de significados, recupere-se, ela mesmo, enquanto pausa reflexiva. É nesse difícil jogo alegórico que os significados se desprendem do texto e recompõem-se, mediante seu encadeamento com os outros blocos narrativos, como representação ruínosa do pensamento ditatorial responsável pela catástrofe.

**Era uma aliança... tinha inscritos os nomes de “Raúl e Suzana”... e um ano: “1973”**

Nesta passagem pelas paisagens alegóricas de *Dos veces junio* destaco aqui mais uma imagem que considero particularmente carregada de emblemas. Enquanto espera o final do jogo para encontrar o médico Mesiano e seu filho, o recruta vaga pelas imediações do estádio na busca, ao que parece, simplesmente de gastar o tempo até o final da partida. Nesse ínterim, em meio ao silêncio e à desolação da cidade durante o jogo, observa que um cachorro brinca com um objeto brilhante entre os dentes. Acerca-se, espera que seja uma moeda e alegra-se com a possibilidade de recuperá-la. Quando se agacha e recolhe o objeto, no entanto, descobre que se trata de uma aliança: “Un anillo dorado con la letra ‘R’ tallada em el anteverso. Y en el borde interior, en una letra tan pequeña que apenas si alcance a leerla bajo la pobre luz de la calle, decía: ‘Raúl y Suzana’, y un año: ‘1973’.”<sup>126</sup> Essa constatação frustra o jovem soldado. Se fosse uma moeda, a guardaria no bolso e levaria consigo, contudo, em se tratando de um objeto de ouro, cujo valor seria vultosamente maior, por que o recruta o atira ao chão, o enterra e, com suas botas de soldado, revolve a terra, para que fique bem escondido aí, como quem se põe a apagar os indícios de um crime? Minha interpretação é que o significado desta cena também está além da linguagem usada para sua descrição. O jogo alegórico do luto nesta passagem, ao que parece, nos impele a buscar outro significado, que pulsa, nos interstícios do texto, como vontade de representação. No ato da leitura, as imagens alegóricas saltam, como

<sup>126</sup> KOHAN, Martín. *Dos veces junio*. Op. Cit. p. 63

lampejo na escuridão circundante, por meio de inferências, intertextos tirados das convenções históricas construídas pela experiência ditatorial. O que a cena da aliança representa? A separação violenta de duas vidas unidas recentemente? O rastro de um sequestro? Nomes remissivos de vidas cujo *desaparecimento* se deu aí, nas imediações desse grande estádio onde se celebra a festa do futebol? Essa intencionalidade expressiva, que excede a linguagem do texto, parece se confirmar nos blocos subsequentes da narrativa, nos quais uma voz, desprovida de qualquer inflexão emotiva, nos descreve, como em um manual de exército, diferentes estratégias de perseguição:

Cuando se va en persecución a un contrario, no es conveniente ponerse justo detrás de él. Su propio cuerpo se convierte así en un obstáculo que dificulta la visión y nos impide darle alcance. Lo más adecuado, si se cuenta con la fuerza suficiente, es abrirse de la línea de carrera y sobrepasarlo por un costado, adelantar un buen tramo y ganarle metros, y recién entonces girar para ofrecerle un punto de choque desde una posición frontal.<sup>127</sup>

Do mesmo modo que as imagens anteriores, ao relacionarmos esses emblemas com o teor dos outros blocos narrativos, vimos saltar do texto breves imagens remanescentes da violência e da desagregação de vidas durante o regime do *Terror*. Parece que podemos ver o momento em que um dos noivos é perseguido, agarrado por um agente *vinde de frente*, imobilizado, desaparecido. A aliança é a ruína deixada em meio à desolação e o silêncio durante a festa do futebol, seu brilho é esse apelo de representação alegórica a partir do qual os mortos fazem seu chamado. Os nomes “Raul e Suzana”, incrustados no metal, converteram-se em N.N, seus corpos foram empurrados ao apagamento. Resta apenas esse pequeno resquício que o soldado agora enterra para ajudar a encobrir o crime. O silêncio que ronda a partida de futebol denuncia este gesto. Ao seguirmos ao bloco seguinte, percebemos que o silêncio continua pulsando nos espaços vazios da própria divisão tipográfica do texto, é como se pudéssemos ler, nesse vazio da escrita, as vozes dos desaparecidos.

---

<sup>127</sup> *Idem*, p. 69

### **Uma nova Derrota... e uma criança que brinca com o luto.**

As imagens alegóricas observadas até aqui são apenas alguns exemplos do mosaico construído por Kohan em sua narrativa. Durante minha leitura, procurei aludir à força de representação dessas imagens que, como procurei mostrar, residem sobretudo naquilo que não pode ser escrito, no silêncio lutuoso com o qual observamos essas reminiscências ditatoriais em meio à escritura literária. Minha leitura foi orientada pela busca dessas imagens. Não tenho a pretensão de apontá-las como exemplos didáticos para outros estudos da obra. Meu trabalho, a partir deste texto, é fundamentalmente marcado pela melancolia, mas também pela esperança, sem a qual cairia na impotência e na própria impossibilidade de representar, em meu texto, tais percepções. Procurei, ao longo desse caminho, formas literárias que encerram uma vontade de representação de um mundo arrasado pelo regime genocida da ditadura, imagens fraturadas que pulsam insistentemente em direção ao passado, ao regresso da perda, e que impõem sua própria irredutibilidade representacional na escritura, como vontade de presença de uma irreparável perda. Interpretei o título do romance, que alude a dois dias do mês de junho, como representação alegórica não apenas de duas derrotas futebolísticas, mas das várias derrotas morais impostas pelo *Processo do Terror* à coletividade argentina. Não por acaso, o epílogo do romance se dê às vésperas da queda desse regime e coincida com outra derrota emblemática além daquela ocorrida em 1982, novamente contra a seleção da Itália: a derrota na desastrosa campanha das Malvinas que terminou de coroar de infâmia o regime fraticida da ditadura.

Antes de partir para o epílogo desta parte de meu estudo, porém, gostaria apenas de destacar mais duas imagens alegóricas que aparecem no final do romance, e que corroboram para o sentimento recobrado de luto coletivo com o qual se fecha a narrativa. Em uma delas, o recruta, agora estudante de medicina – detalhe importante de sua formação no círculo militar – visita a família de Mesiano para mostrar condolências a este pela morte do filho nas Malvinas. Quando se aproxima da casa, nota que uma bandeira da Argentina, arrojada pelo vento, solta-se de uma varanda e voa pelos ares até prender-se no alto de uma árvore. São feitas várias tentativas de tirá-la de lá, todas sem sucesso, até que um menino, de uns dez anos, resolve atirar pedras na bandeira com a argumentação de que é a única forma de desprendê-la dos

galhos. Ao fazer isso a criança é repreendida duramente pela mãe: “No importa... no se le tiran piedras a la bandera”. Em outra cena, ao despedir-se de Mesiano e sua irmã, o ex-recruta lança um olhar para o menino que brinca ao sol em silêncio, aquele mesmo que havia sido apropriado no longínquo dia de junho de 1978, dia este que agora se fazia lembrar pela reincidente derrota diante da Itália. A criança parece compenetrada em uma brincadeira solitária. Ao ser chamada para despedir-se do convidado, não responde ao apelo dos pais. “El chico no quiere venir. Sigue jugando con su pelota azul y blanca: la levanta y la tira y la vuelve a levantar, como si no lo estuviesen llamando a él”.<sup>128</sup>

### **Epílogo: os corpos como trauma**

*Doctor, he pasado media vida tratando de imaginar cómo sería el hombre que atendió el parto de mi mamá en la ESMA. Cómo serían esas manos que cortaron el cordón umbilical de mi único hermano. Cómo sería el rostro de aquél que tuvo el cinismo de decirle a mi mamá, detenida-desaparecida, que "se había portado muy bien" durante el alumbramiento de su hijo, en un campo de concentración.*

Parte da carta da irmã de um jovem “apropriado” a um doutor da ESMA

Para finalizar a exposição sobre o romance de Kohan, estabeleço um paralelo com o filme *Figli-hijos*, de Marco Bechis, cujo enredo estende o trauma retratado em *Dos veces junio* ao presente inelutavelmente marcado por ele. Essa interface é oportuna porque liga, no campo da representação artística, passado e presente, causa e consequência, dessa atrocidade empreendida pelos agentes do Terror. Se no romance de Kohan a prática da *apropiación* se expõe naturalizada como um procedimento “técnico” do regime para domesticar o futuro – criando os filhos dos “subversivos” em famílias alinhadas à ideologia do poder dominante – no filme de Bechis ela é levada a tal ponto de tensão, que se despedaça como trauma irrepresentável no próprio corpo dos próprios personagens. O drama relata a história

---

<sup>128</sup> *Idem*, p. 185

de dois irmãos gêmeos, Rosa (Julia Sarano) e Javier (Carlos Echevarria), separados logo após o nascimento, que se reencontram na cidade de Milão, na Itália, no ano de 2001. Filhos de pais desaparecidos, os dois jovens carregam em seu corpo o trauma do passado ditatorial. Sua mãe os deu à luz em uma maternidade clandestina em dezembro de 1977, às vésperas do mundial de 1978, cuja euforia coletiva, aparentemente alheia à situação do autoritarismo no país, Kohan tentou representar em sua obra por meio da alegoria. Não por acaso, no filme, a narrativa se abre com os gritos da mãe e o choro de um bebê sobrepostos à transmissão radiofônica de uma partida de futebol. A parteira, ao perceber que se trata de gêmeos, resolve esconder a menina, que nasceu posteriormente, em uma sacola para assim afastá-la de um destino com certeza mais obscuro que o da outra criança. O menino é adotado por um casal das “listas”, o pai apropriador é, emblematicamente, um piloto da aeronáutica. As imagens do mar, filmadas desde um avião, e que são acompanhadas com uma narração de um gol argentino, transpassam simbolicamente o espaço e o tempo até a Milão contemporânea, de onde começarão a se desenrolar os acontecimentos que encerram o encontro trágico entre os dois irmãos. A julgar pela data do início da narrativa e a escolha da Itália como destino do encontro, parece haver, nesse jogo semiótico, a exemplo do romance de Kohan, uma intencionalidade à espera de interpretações alegóricas.

Muitos dos personagens são os mesmos de *Garage Olimpo*, filme produzido por Bechis no ano anterior, e que tem como tema a problemática relação amorosa de uma prisioneira e um dos torturadores em um campo de detenção clandestino. Mas, levando em conta alguns aspectos circunstanciais do primeiro filme, é um pouco arriscado falar que *Figli-hijos* seja simplesmente uma continuação lógica de *Garage Olimpo*. Sou levado a crer que, assim como em muitos episódios retratados em *Figli-hijos*, Bechis deixa essa relação mais a cargo do espectador, procurando trabalhar também com instrumentais da recepção como operação dialética movimentada a partir de cada nova leitura. Enquanto que o tema dos “voos da morte”, sempre tratado indiretamente, recorre por toda a narrativa de *Garage Olimpo*, o dilema do sangue, como extensão do luto, vai operar alegoricamente ao longo de todos os episódios de *Figli-hijos*. É, portanto, emblemático que um dos principais hobbies de Javier, único filho de uma italiana e um ex-militar argentino, seja a prática do paraquedismo. Javier pertence a uma família rica, embora aparentemente pareça um jovem introspectivo,

tem uma perspectiva de vida inserida nas prerrogativas das classes altas da Itália. O aparecimento de Rosa, com quem primeiramente teve contato por via de mensagens na internet, quebra um contínuo de uma vida inserida dentro do determinismo econômico de classe. Não se estranha, portanto, que queira, a princípio, despersuadir a jovem, que veio da Argentina para vê-lo, oferecendo-lhe dinheiro. Rosa, por sua vez, carrega consigo o trauma, marca de uma perda irredutível. Em sua expressão cansada, nos traços já bastante marcados de seu rosto, se refletem as duas mortes que tem que, desde muito jovem, levar consigo em seu próprio corpo, em seu próprio nome. Era assim que sua mãe, no leito de uma maternidade clandestina, a queria chamar. À desolação que expressa, por carregar um irreprimível vazio representacional, se contrapõe uma obstinada busca solitária por algo que, ao menos, lhe dê algum alento para recompor sua história, fraturada desde seu nascimento.

No contato entre esses dois jovens é que começa a se manifestar todo um conjunto de imagens que expõem, a um só tempo, uma irredimível vontade de regresso à perda, o peso das mortes que ambos trazem em seus corpos, e a vontade de presença dessas mesmas mortes, que rompe o espaço-tempo ditatorial e que sucedeu a ele como impulso para a reconstituição da vida. O casaco vermelho de Rosa, que a destaca sempre em meio a uma multidão indiferente à trama, presença simbólica de uma vontade de ser, destruída pela caçada humana do *Processo*. Rosa escreve com a mão esquerda, Javier com a direita, (isso também não nos cobra uma interpretação?). Porém, no momento em que estão assinando os papéis para realizar o exame de DNA, o ritmo, as pausas com que ambos escrevem se manifestam de maneira idêntica. A cena em que ambos medem seus braços, e observam as semelhanças entre seus corpos, tocando-se, como para descobrir, no outro, marcas de si, consiste em uma das passagens mais marcantes da obra. Seus corpos são a reminiscência que ilumina a memória escondida, acusa, denega a ignomínia passada. Esses jovens são também ruínas da ditadura, não como forma decadente, mas como a vida em zênite que se descobre no retorno do tempo. Como os destroços de vidas passadas que chegam às praias, esses corpos jovens atravessam o mar para pedir ao outro uma resposta, descobrir, nos traços físicos do outro, a verdade escondida em seus próprios corpos. O jogo semiótico do luto encerra sua beleza trágica no momento em que ambos dormem em uma mesma cama, um ao pé do outro, alojados como dois corpos dentro do mesmo útero. Em outro plano, que joga com o reverso



simbólico da apropriação, a mãe apropriadora, em desespero pelo desaparecimento do filho, deitará sobre a cama, abraçada a um travesseiro.

Por meio desses jogos semióticos que trabalham dialeticamente com a percepção do espectador se desenvolverá a trama. Javier paga com o cartão de crédito o exame de DNA, o que inevitavelmente, pelo menos para um leitor atento da articulação narrativa, põe em dúvida o resultado negativo do exame. Rosa, em decorrência do resultado, ficará desorientada, tentará fugir, levantar outras esperanças para encontrar o irmão desaparecido. Javier voltará para a casa de seus “pais”, mas não sem antes descobrir as verdadeiras e trágicas circunstâncias de seu nascimento: sua “apropriação” por um piloto da aeronáutica que direta ou indiretamente tenha participado da ação de “desaparecimento” de seus verdadeiros pais. Esse momento da trama, em que os jovens se separam, será também o momento em que o trauma se manifesta como quebra representacional irrecuperável. O aparente suicídio de Javier, atirando-se de um avião, expressa o retorno simbólico à perda, o tropo alegórico que encerra o círculo dos voos da morte, a vontade de representação que só pode ser manifestada por meio de sua própria irredutibilidade, pela consciência indizível de sua própria ruína.

Do mesmo modo que em *Dos veces junio, Figli-hijos*, como narrativa do luto ditatorial, assumirá a difícil tarefa de representação do trauma deixado no corpo cívico de uma nação pelo morticínio do *Proceso*. Ao assumir essa proposta, terá que lidar com o paradoxo resultante da necessidade de representação e a impossibilidade que esta tarefa encerra. Por isso, como no romance de Kohan, terá que trabalhar com os silêncios, os interstícios, as alegorias. Ambas as obras terão de deixar a seus leitores e espectadores também a difícil e ao mesmo tempo importante tarefa de completar o jogo do luto que se propuseram a representar. É nessa relação entre representação e recepção que se instaura a “pausa reflexiva”, rompendo de certa forma o domo de esquecimento que os regimes conservadores que sucederam as ditaduras se dignaram a preservar. A cena final do filme de Bechis, os dois protagonistas participando de uma manifestação real organizada pelo Movimento H.I.J.O.S.<sup>129</sup> em frente à casa de um militar acusado de práticas de “apropiación” durante a ditadura também evoca, alegoricamente, a natureza irrepresentável do trauma que estas

---

<sup>129</sup> H.I.J.O.S. Movimento organizado principalmente por filhos e netos de desaparecidos “Por la Identidad y la Justicia Contra el Olvido y Silencio”.

peessoas trazem em seus corpos. Na janela do edifício em frente ao qual os jovens protestam, onde se esconde um dos acusados dos crimes de apropriação, aparece o vulto de uma mulher segurando uma criança pequena nos braços. A relação entre essa imagem e a dos jovens que abaixo protestam é, também ela, circunscrita em uma impossibilidade fundamental de representação, que não tem outro recurso expressivo além do silêncio.

## DE HOSPITAIS, SUPERMERCADOS E CORPOS HUMANOS: ESPAÇOS ALEGÓRICOS DA NAÇÃO DITATORIAL

*Murieron tres mil seiscientos  
uno tras otro.  
Tres mil seiscientos  
mataron uno tras otro.  
La escuela Santa María  
vio sangre obrera.  
La sangre que conocía  
sólo miseria.  
Serían tres mil seiscientos  
ensordecidos.  
Y fueron tres mil seiscientos  
enmudecidos.  
La escuela Santa María  
fue el exterminio  
de vida que se moría,  
sólo alarido.  
Tres mil seiscientas miradas  
que se apagaron.  
Tres mil seiscientos obreros  
asesinados.  
Un niño juega en la escuela  
Santa María.  
Si juega a buscar tesoros  
¿qué encontraría?*

*Canción letanía, parte da Cantata Popular de Santa Maria de Iquique, lançada em 1970 pelo grupo chileno Quillapayún.*

### Espaços marginais de histórias marginais

Se, como a criança da canção dos Quillapayún, nos puséssemos a buscar tesouros nas histórias discursivas das nações latino-americanas, o que encontraríamos? Nos livros tradicionais de história constam nomes de mandatários cuja linhagem nos remete, na maioria das vezes, às caravelas; datas de eventos fundadores; nomes de heróis a quem devemos nossa unidade nacional; crises políticas e ciclos econômicos. E, a menos que não nos façamos as perguntas do *trabalhador que lê*, de Brecht, é bem provável que aceitemos as histórias nacionais

como um circuito linear ininterrupto que vai do nobre esforço dos fundadores da pátria a um futuro glorioso de ordem e progresso. A *Matanza de la Escuela Santa María de Iquique* é um episódio fundacional na História do Chile, algo como a celebração prévia de seu centenário. Porém, não figura em um espaço especial nos livros de história e com certeza não é uma data incorporada às comemorações pátrias. O morticínio aconteceu no dia 21 de dezembro de 1907. Nessa ocasião, trabalhadores do salitre de diversas nacionalidades se encontravam em greve geral em razão das míseras condições de trabalho nas minas, e haviam, com suas mulheres e crianças, se refugiado na Escola de Santa Maria de Iquique, onde esperavam resistir às forças repressivas, mandadas desde a capital para desbaratar o movimento. Dispostas a fazer valer a qualquer preço a vontade dos empresários ingleses que controlavam a extração do sal, as forças de segurança do exército chileno, armadas de metralhadoras, atiraram indiscriminadamente sobre a população atônita e desprotegida. Estima-se que nesse trágico episódio tenham morrido de 2.500 a 3.600 pessoas, entre as quais trabalhadores chilenos, peruanos e bolivianos, bem como suas famílias, mulheres e crianças.<sup>130</sup> Como lembra a música, se uma criança desavisada por aí brincar um dia, pode encontrar esse cabedal de barbárie, enterrado sob os discursos de honra, glória e luta pela pátria que acompanham geralmente os hinos e as historiografias oficiais das nações.

Começo minha análise de *Impuesto a la Carne*, de Diamela Eltit, a partir daqui, do silêncio deixado pelo Massacre da Escola de Santa Maria de Iquique. Começo a partir da incompreensão e da atonia daquele que, buscando uma representação dessa barbárie histórica, procura encontrar em outros espaços discursivos uma explicação para tamanha atrocidade. Parto de uma consideração de Walter Mignolo que aponta para alguns expedientes do romance contemporâneo como revisão/oposição/desconstrução dos discursos antropológicos e historiográficos hegemônicos, da lógica das diferenças e das políticas da semelhança<sup>131</sup> de uma literatura que, como a de Eltit, se torna um espaço alternativo para a busca da

---

<sup>130</sup> HOEHN, Marek, *et al.* **La Masacre de la Escuela Santa María de Iquique: Mirada Histórica desde la Cámara de Diputados.** Disponível em: <[http://www.bcn.cl/entrevistas/videos\\_entrevistas/santa\\_maria.pdf](http://www.bcn.cl/entrevistas/videos_entrevistas/santa_maria.pdf)>. Acesso em: 19. jul. 2011.

<sup>131</sup> MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: **Literatura e história na América Latina**, São Paulo, p. 5-161, 1993. p. 133

pequena história, aquela que muitas vezes não figura na historiografia oficial. Minha intenção nessa segunda análise é mostrar elementos narrativos em *Impuesto a la carne* que recuperam traços históricos da nação chilena a partir de espaços subalternos, nesse caso o próprio corpo das protagonistas. Embora essa obra não trate apenas do período ditatorial pinochetista, sou levado a crer, como tentarei mostrar mais tarde, que essa narrativa de Eltit, a exemplo de *Dos veces junio*, é fundamentalmente delimitada pela experiência ditatorial e pelo processo de revisão histórica que também acontece no Chile, e que suas marcas alegóricas também advêm dessas constantes. No entanto, diferentemente do romance de Kohan – que conta alguns exercícios do sistema ditatorial em um espaço de tempo de dois dias específicos – em *Impuesto a la carne*, a última ditadura chilena se junta e se intersecta a outras experiências autoritárias históricas em uma temporalidade única. Nesse tempo narrativo estanque os episódios não têm marcas definidas de início ou fim, apenas se comportam em um espaço de tempo de duzentos anos, contado a partir da sobrevivência das protagonistas, ou seja, em seus próprios corpos. A literatura agora em questão não é apenas uma alegoria da grande ditadura chilena, mas da história que a antecedeu e que também a transpassou até o presente neoliberal construído a partir dela.

Assim como fiz com a obra anterior, pretendo utilizar o instrumental teórico da alegoria em Benjamin para a leitura da narrativa de Eltit. Ressaltarei novamente o caráter dialético dessas imagens enquanto força *re*-produtora de significados históricos a partir do texto literário. Nesse caso, não apenas sobre as práticas de uma ditadura, mas do autoritarismo histórico praticado a partir do espaço de poder do Estado-nação, que chegou obviamente a seu apogeu com o pinochetismo. Não obstante, pretendo levar minha leitura da alegoria em Eltit ao outro extremo, ou seja, observar como se manifesta, nessa literatura, também o poder de resistência ao poder autoritário, e como igualmente ele se representa por meio da expressão alegórica. Há uma pulsão muito forte nesta entidade dual da qual emana o discurso em *Impuesto a la carne*. Seu espaço de enunciação, como pretendo demonstrar, é fundamental para tornar possível, por meio do poder dialético da alegoria, constantes revisitações ao passado, reposicionando-o, ao mesmo tempo, em direção ao futuro. Para fundamentar meu argumento, pretendo, muito rapidamente, recorrer a dois exemplos do emprego desse procedimento (em dupla direção temporal) da alegoria em leituras

contemporâneas sobre a Literatura Latino-Americana; particularmente de dois temas que aproximam, como tentarei mostrar mais tarde, o circuito alegórico de *Impuesto a la carne*. Um deles trata da interpretação da alegoria enquanto elemento unificador entre amor erótico e ideia de pátria, apresentada por Doris Sommer em estudo sobre os romances nacionais na América Latina;<sup>132</sup> o outro, da alegoria e o trabalho do luto na ficção “pós-ditatorial” latino-americana, presentes no já citado estudo *Alegorias da derrota*, de Idelber Avelar.<sup>133</sup>

### **Alegorias progressivas e regressivas no contexto latino-americano**

Em *Ficções de fundação*, Doris Sommer faz uso do conceito de alegoria benjaminiano para descrever, a partir dele, a relação entre erotismo e política por meio da qual se funda o desejo pela pátria em romances latino-americanos do século XIX. A autora parte de pontos de convergência entre a *História da sexualidade*, de Foucault, e *Comunidades Imaginadas*, de Benedict Anderson, observando o cruzamento das linhas de pesquisa dos respectivos autores em dois lugares fundamentais. Um desses lugares relaciona-se à questão da época escolhida: o final do século XVIII, quando se origina o discurso fundamental para cada caso (o sexo, para Foucault, e o patriotismo, para Anderson). O outro ponto de convergência é a denegação de ambos os autores amparada na premissa de que todo discurso marcadamente histórico afirma ser atemporal e essencial à condição humana.<sup>134</sup> A autora utiliza esses pontos de intersecção para propor que, nos romances elencados em seu estudo, as visões da Nação e do sexo, intercambiáveis, reforçam-se mutuamente, desalojando ligações anteriores e impelindo o discurso em direção ao futuro “desejado” da pátria. Segundo Sommer, ao aceitar um certo tipo de traduzibilidade entre desejos românticos e republicanos, escritores e leitores do cânone de romances nacionais latino-americanos da época estavam pressupondo

---

<sup>132</sup> SOMMER, Doris. **Ficções de fundação**: os romances nacionais da América Latina. Tradução de: Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

<sup>133</sup> AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**. *Op. Cit.*

<sup>134</sup> SOMMER, Doris. **Ficções de fundação**. *Op. Cit.* p. 51

uma relação “alegórica” entre narrativas pessoais e políticas. Para uma leitura dessa afinidade, seria necessária uma utilização menos convencional do conceito de alegoria, conceito este que a autora encontraria justamente em Benjamin:

[...] Tramas de amor e tramas políticas estão o tempo todo se sobrepondo. Em lugar do paralelismo metafórico entre, por exemplo, paixão e patriotismo, que os leitores provavelmente esperam da alegoria, vamos ver aqui uma associação metonímica entre amor romântico, que precisa das bênçãos do Estado, e legitimidade política, que precisa ser fundada no amor. Walter Benjamin oferece um caminho para se sair desse impasse terminológico através de sua combinação pouco ortodoxa entre a alegoria e a dialética, um caminho que contorna a noção bastante convencional de alegoria apresentada por Fredric Jameson, bem como a visão ácida de Paul de Man.<sup>135</sup>

Em uma direção diferente ao princípio dialético destacado pelo filósofo alemão, Sommer propõe que nessas ficções de fundação, a alegoria trabalha como uma força que coloca o desejo em um movimento espiral ou em ziguezague dentro de uma estrutura dupla, que está sempre em direção ao futuro, à medida que o erotismo e o patriotismo levam um ao outro, para seguirem assim adiante. O que chama a atenção da autora nesse tipo de produção é que o poder de sua receptividade parece residir justamente no fato de que cada investimento libidinal cobre a aposta feita pelo outro, e cada obstáculo encontrado pelos amantes serve tanto para aumentar seu desejo mútuo de se tornar um casal como para aumentar seu amor (assim como o dos leitores) pela Nação possível, na qual esse caso de amor poderia enfim se consumir.<sup>136</sup> A relação dialética entre amor e pátria por meio da alegoria seria, deste modo, não apenas o eixo fundamental dessas narrativas, mas também o “impulso libidinal” a uma certa parte da população, leitora obviamente, em sua procura pela consumação de um “novo país”. O que justifica também sua paradidática utilização pelos Estados Nacionais, que preparavam um governo autorizado, usando, como matéria-prima, inclusive o amor erótico.

Essa leitura da alegoria enquanto força que impele um desejo futuro de formação da nação parece também “pouco ortodoxa” em relação à ideia de Benjamin,

---

<sup>135</sup> *Idem*, p. 59-60

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 67

e nisso consista talvez sua originalidade. O que a autora faz é inverter o desejo de reminiscência apontado por Benjamin em outra direção. É como se pudéssemos observar, nesses textos literários, ao invés das ruínas históricas, um edifício em construção. Destacar a construção discursiva de pátria a partir da alegoria na literatura, tal como a proposta por Sommer, é importante nesta análise, não apenas porque, segundo minha leitura, *Impuesto a la carne* seja justamente a desconstrução alegórica desse discurso, mas também pelo fato de que essa manobra nos ajuda a encontrar, na narrativa de Eltit, justamente essa pulsão pela sobrevivência futura. Por outro lado, se, como observei antes, o impulso alegórico na obra em questão também se movimenta em direção ao passado tentando extrair dele um significado, vale recorrer agora, justamente para contrastar com a ideia de alegoria progressiva de Sommer, a interpretações “alegóricas” a partir do impulso regressivo à ruína ditatorial. Encontraremos uma dessas interpretações na obra *Alegorias da derrota*, de Idelber Avelar.

Recorrentemente citado neste trabalho, o estudo de Avelar traça uma topologia da derrota em alguns romances categorizados como pós-ditatoriais escritos no Brasil, Chile e Argentina, nos anos da chamada “redemocratização” desses países. Seu estudo parte do pressuposto de que as ditaduras, como instrumentos de transição epocal do Estado ao Mercado, representam uma ruptura na substituição compensatória, empregada pelo *boom* sessentista, para o atraso social e político pelo “avanço” literário no subcontinente. Seu argumento é que essa operação compensatória do *boom* se esvazia, perde a aura da transcendência, no momento em que as ditaduras fazem da modernização o horizonte inelutável da América Latina:

Enquanto que o boom havia tentado reconciliar a pulsão modernizadora com o restabelecimento compensatório do aurático no pós-aurático, tal reconciliação passa a ser completamente impossível, esvaziada a priori por uma tecnização que aniquila implacavelmente a aura do literário e desvela essa aura como resquício de um momento ainda incompleto do desdobramento do capital.<sup>137</sup>

Não por acaso, segundo Avelar, a data do ocaso do *boom*, situada por volta de 1972 ou 1973, coincidiria emblematicamente com a queda do grande projeto social

---

<sup>137</sup> AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. Op. Cit. p. 22



alternativo latino-americano naquele momento, a Unidade Popular de Salvador Allende. 11 de setembro de 1973, seria assim, a data alegórica para o desfecho do *boom*: “Depois do 11 de setembro já não nos seria dada a possibilidade, para dizê-lo lapidariamente, de acreditar no projeto de redenção pelas letras”.<sup>138</sup> Para Avelar, na literatura que emerge desse colapso, pelo menos aquela que elencou em seu estudo, o imperativo é o trabalho do luto e a decadência da arte de narrar. Ao contrário da alegoria como propulsora de um devir, como na leitura de Sommer dos romances fundacionais, alguns trabalhos de Ricardo Piglia, Silviano Santiago, João Gilberto Noll, Tununa Mercado e da própria Diamela Eltit são, em sua análise, expressões da passagem traumática do Estado ao Mercado, passagem esta que implica uma transformação radical da experiência. Esse tipo de literatura viria assim de um impulso em direção ao passado ditatorial, que se ergue como ruína. Esse *tropo* alegórico do impossível necessariamente responde a uma impossibilidade fundamental, uma quebra irrecuperável na representação, que sobrevive, porém, como alegoria. Deste modo, a própria percepção dessa irredutibilidade pode ser trazida ao espaço cívico, e instaurar, ao menos, sua pausa reflexiva.<sup>139</sup>

### **Alegorizações de uma História imposta à carne**

*Impuesto a la carne* inscreve-se ainda nesse horizonte da derrota que caracteriza os romances analisados por Avelar. Contudo, nesta obra, o jogo alegórico do luto se projeta para além do espaço-tempo da ditadura pinochetista, e arrasta-se, a contrapelo da história hegemônica, às origens discursivas da nação. Nesta narrativa, publicada intencionalmente no ano em que o Chile comemora o bicentenário de sua independência, Diamela Eltit expõe um quadro alegórico da nação representado por meio da relação simbiótica entre mãe e filha, personagens que compartilham, por duzentos anos, uma existência precária em um hospital. Assim como havia utilizado o supermercado como micromundo de seu romance *Mano de obra*, de 2002, Eltit faz uso do hospital como micro-espaço alegórico da Nação, espaço este a partir do qual

---

<sup>138</sup> *Idem.* p. 23

<sup>139</sup> *Ibidem.* p. 33

são impostas as formas de poder sobre os indivíduos. A exemplo dos corpos alegóricos da narrativa de Kohan, a autora recorre também a alegoria do corpo dual dessas protagonistas para construir, agora, um espaço de denúncia e resistência a essas mesmas formas de poder.

Essa exploração dos espaços marginais a partir do fragmento e o trabalho com restos experienciais já não representáveis como totalidades coerentes são características marcantes na obra de Eltit. Sua estética criativa faz parte de um complexo contexto de evolução da literatura e das artes no Chile: a crise definitiva da escrita militante, agora forçada a reconsiderar as premissas básicas de sua relação com a linguagem, e a emergência de uma ficção e uma poesia que tratam de repensar a experiência traumática do pós-golpe.<sup>140</sup> A proposta literária de Eltit se gesta a partir de sua participação na *Ensenada de Avanzada*, grupo de artistas e intelectuais que haviam permanecido, e que procuravam intervir nos espaços da memória simbólica do Chile, frequentemente em uma espacialidade alternativa à dos recintos de arte cercados pela instituição. Em meio à censura institucionalizada, os artistas de *Avanzada* se veriam obrigados a encontrar estratégias de atuação e divulgação artística sempre pondo em questionamento as normas de representação e a relação entre arte, vida e política no Chile. Em todo seu leque de recursos estéticos de vanguarda, a *Avanzada* se tornaria assim uma referência-chave para grande parte da literatura chilena pós-golpe. No bojo dessas atividades artísticas, é importante destacar o papel das mulheres para a criação de espaços de reflexão sobre temas políticos contingentes como a sexualidade, o autoritarismo, o doméstico, as políticas do cotidiano e a identidade de gênero. Erna Pfeiffer, ao destacar a produção literária das mulheres no Chile do pós-golpe destaca:

Por las condiciones específicas de la violencia política, la censura y la clandestinidad, las escritoras se ven desafiadas, al mismo tiempo, a ir en busca de nuevos procedimientos y nuevas estructuras artísticas. Es una constelación histórica, ya que por un lado tienen de usar complejas estrategias de cifrado, por razones extraliterarias; por otro lado, uno de sus objetivos centrales es precisamente la descentralización del sujeto hegemónico, logocéntrico. Así, coinciden dos vertientes que se van intensificando mutuamente, creando textos extraordinariamente opacos,

---

<sup>140</sup> AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**. Op. Cit. p. 191

marginales, resistentes a una lectura fácil, por no hablar de su “vendibilidad”, su comercialización en el mercado burgués y neoliberal del libro.<sup>141</sup>

Aqui se insere o projeto de escritura de Diamela Eltit, uma proposta teórica, estética, social e política a partir de outros espaços de leitura. *Impuesto a la carne* é resultado ulterior dessa intersecção de experimentações cifradas em tempos de censura, do trabalho de luto ditatorial e de descentralização do sujeito logocêntrico hegemônico por meio da escritura a que se refere Pfeiffer. Gestada a partir da intensificação mútua dessas constantes, a escritura de Eltit pode agora, no presente deixado pela ditadura, se voltar a uma releitura crítica da construção narrativa da nacionalidade chilena.

### O Contínuo, a Esperança e as Vértabras Quebradas

Na América Latina, os movimentos independentistas não representaram a culminação de uma reforma iluminista do entendimento, nem um conceito igualitário e democrático de sociedade, nem a secularização da história. Não revogaram o Estado nacional católico, herdado das monarquias portuguesa e espanhola. Tampouco significaram uma mudança de mentalidades com respeito às formas católicas de vida baseadas nos princípios escolásticos de soberania e submissão. Não puseram fim ao racismo colonial e muito menos projetaram uma reforma na sociedade civil.<sup>142</sup> O sujeito enunciador do discurso fundacional do Estado-nação na América Latina, durante o século XIX, tinha um projeto patriarcal e elitista que excluiu não só indígenas e negros escravos, mas também mulheres, analfabetos e, em muitos casos, quem não tinha propriedade.<sup>143</sup> No Chile, assim como em outras nações latino-

<sup>141</sup> PFEIFFER, Erna. Reflexiones sobre la literatura femenina chilena. In: KONUT, Karl. SARAIVIA, José Morales (Eds). **Literatura chilena hoy: la difícil transición**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt/Main: Vervuert, 2002. p. 70-71

<sup>142</sup> Cf. SUBIRATS, Eduardo. “Antropofagia” contra globalización. In: **Una última visión del paraíso: ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. p. 102

<sup>143</sup> Cf. ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura**. Tradução de: Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. Particularmente o capítulo: *Ensaio sobre a nação no início de século XXI: breve introdução in situ/ab situ*. p. 203

americanas, a construção discursiva da pátria se fez por meio de projetos crioulos solidamente arraigados à tradição feudal do colonialismo espanhol. Seu conceito de independência cerrava fileiras em torno de dois grandes instrumentos de dominação hispânica: a fé de Roma e a língua de Castela.<sup>144</sup> Para as comunidades indígenas, negras e mestiças dos países “libertados”, a independência representou, antes de tudo, uma nova investida de violência e desapropriação, fundamentada agora nos preceitos liberais e individualistas, principalmente em assuntos como direito à terra e propriedade. Os discursos pátrios, constructos da cosmovisão das classes hegemônicas, se instauraram nesses países como projeto unificador sobre “outras nações” presentes no território dito nacional. Um discurso estendido como circuito histórico linear; uma autoridade discursiva que apagou, suprimiu ou canibalizou vastas práticas imaginativas de outros estratos populacionais. Os romances fundacionais do século XIX, estudados por Sommer, são também extensão desse projeto discursivo. Sua popularização e institucionalização por parte dos novos governos republicanos parecem operar, como lembra a autora, como uma tentativa de propor uma linearidade histórica a partir de um ponto singular, para criar uma consciência de pertencimento em uma grande parte da população que, marginalizada no espaço político, situou-se historicamente em permanente crise de identidade real-simbólica perante um projeto de unidade nacional.

Não se trata aqui de fazer uma negação da categoria nação, especificamente em um tempo em que a mercadoria precisa atravessar as fronteiras nacionais para instaurar a homogeneizadora temporalidade do consumo. Algumas teorias pós-coloniais não distinguem as condições colonialistas, e herdeiras delas, presentes no universo latino-americano, das demais no mundo colonizado. Por conta disso, se apressam em propor a ideia de pós-nação também a essa parte do mundo. Hugo Achugar e Eduardo Subirats denunciam isso. Poderíamos ir além e fazer um paralelo entre essa intencionalidade de negar a “condição nacional” e o pensamento neoliberal de superação do *Estado* pelo *Mercado*, instaurado a partir das ditaduras recentes. Em refutação a esse pensamento, é importante lembrar que é ainda “a partir” do “espaço nacional” que também se têm construído, ao longo da história pós-colonial latino-americana, as lutas pela afirmação étnica e identitária, além daquelas que se orientam pela soberania dos povos, pela justiça econômica e pelas políticas da memória. A

---

<sup>144</sup> Cf. SUBIRATS, Eduardo. **Una última visión del paraíso**. Op. Cit. p. 102

questão neste momento é refletir como a imposição dessa identidade nacional imaginada atuou sobre outras nacionalidades subalternas ligadas a outras formas de construção identitária, como o apego ontológico à terra ou questões referentes à etnia e classe social.

A modernidade latino-americana continuou cultivando no século XX uma estrutura social que em muitos aspectos conservava os legados feudais: a reincidente divisão casticista, os valores prelatícios de obediência e poder patriarcal, muitas vezes defendidos pela corrupção e crueldade de seus caciques e governantes, como os ditadores retratados nos romances de Miguel Ángel Asturias e Augusto Roa Bastos, testemunhos literários dessa modernidade autoritária, corrupta e retrógrada. A história “pós-colonial” latino-americana se estendeu assim como continuidade sem fissuras entre o universo simbólico e político colonial e as práticas de espólio, segregação racial, autoritarismo político até o final do século XX. As ditaduras nacionais, aqui mais especificamente as instauradas nos países do Cone Sul e articuladas em torno da nefasta Operação Condor se inserem nesse *continuum*; agora, como lembra Idelber Avelar, como instrumentos de transição epocal do Estado nacional ou populista para o Estado-Mercado, preparando assim, nesses países, o terreno para a implantação da terceira fase do capital.<sup>145</sup>

Como retratado no estudo *A doutrina do choque*,<sup>146</sup> da escritora estadunidense Naomi Klein, o Chile foi o incubatório para os experimentos de um novo tipo de capitalismo, mais puro, livre das regulamentações keynesianas usadas a partir no *New Deal* de Roosevelt, e instauradas na Europa por meio do plano Marshall. Essa nação latino-americana, admirada por sua relativa estabilidade política e na qual havia sido eleito, democraticamente, o primeiro governo socialista do mundo, foi o laboratório da terapia de choque do neoliberalismo que, a partir da segunda metade dos anos setenta, começou a tomar sociedades inteiras até se tornar a lógica econômica dominante em nível mundial. Em seu ensaio, “O que é contemporâneo?”, Giorgio Agamben utiliza os versos finais do poema “O século”, de Óssip Mandelstam, para construir, a partir deles, a metáfora da condição *contemporânea*: “Mas está

---

<sup>145</sup> AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**. *Op. Cit.* p. 263

<sup>146</sup> Cf. KLEIN, Naomi. **A Doutrina do Choque**: a ascensão do capitalismo de desastre. Nova Fronteira, 2008.

fraturado o teu dorso / meu estupendo e pobre século. / Com um sorriso insensato / como uma fera um tempo graciosa / tu te voltas para trás, fraca e cruel / para contemplar as tuas pegadas.”<sup>147</sup> Ser contemporâneo é, portanto, para Agamben, colocar-se no lugar desse animal-século que se arrasta no tempo e que tenta forçosamente voltar a face para ver suas próprias marcas. Mas isso significa também tentar vislumbrar o que nos quebrou a espinha dorsal. Como lembra Idelber Avelar, o golpe contra a Unidad Popular em 11 de setembro de 1973 marca uma quebra irreversível na representação em todo um conjunto de ações que, principalmente no campo das artes, vinha celebrando a possibilidade de construção de um horizonte alternativo ao contínuo de opressão e desigualdade no subcontinente americano. A partir do esfacelamento das vértebras da democracia no Chile, foi possível pôr em prática as teorias ultracapitalistas do prêmio Nobel Milton Friedman e seus *chicago boys*, para servir inclusive de exemplo às metrópoles. Foi mediante a experiência chilena que Reagan e Thatcher, o casal fundacional do novo tempo, passaram a difundir aos quatro cantos a nova doutrina de salvação pelo neoliberalismo. O resultado para essa pequena nação sul-americana: dezenas de milhares de pessoas exiladas, presas, torturadas, mortas e desaparecidas por um dos regimes que, como o *Processo do Terror* argentino, cobriu de horror e infâmia essa parte do mundo, deixando assim um espaço irrepresentável de desolação no coração de várias gerações.

### **Alegorizações anti-fundacionais: o corpo devastado do que resiste**

*Impuesto a la carne* é uma recuperação alegórica dessa trágica história que sobrepôs-se ao período colonial latino-americano, aqui resumida à experiência chilena. Ao longo do texto, são recorrentes as alegorizações de vários episódios da história do país. Essas imagens, em sua força poética como alegoria, em sua sempre transitória e dialética expressividade, permitem uma leitura anti-fundacional da história a partir do fragmento, das reminiscências, dos lampejos de memória, das repetições insistentes e inclusive do silêncio que suscitam. O próprio título da obra atua

---

<sup>147</sup> Óssip Mandelstam, citado por Giorgio Agamben em **O que é contemporâneo?** e outros ensaios; tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 62

alegoricamente como traço entre a repressão histórica do Estado hegemônico sobre as comunidades marginalizadas e o poder hospitalar a que estão submetidos os corpos das protagonistas na narrativa. Em 1905, o governo chileno, defendendo os interesses dos latifundiários locais, decretou a cobrança de taxas de importação sobre o gado argentino. A alta de preços gerou uma série de protestos que foram duramente reprimidos pelas forças do governo. Os cálculos das mortes variam dependendo da versão histórica, estima-se, contudo, que de 200 a 250 pessoas tenham morrido durante a repressão, entre centenas de feridos. *A huelga de la carne*, também conhecida como *Semana roja*, é, como a *Matanza de Iquique*, um episódio emblemático na história chilena, por um lado porque expõe a situação degradante em que grande parte da população trabalhadora vivia, em contraste com as classes hegemônicas; por outro, porque assinala a irrupção, dentro dos movimentos de trabalhadores, do pensamento político organizado, principalmente o anarquista.<sup>148</sup> Em sua narrativa, Eltit recupera esse episódio da história chilena e, por meio da alegoria, atribui a ele uma nova significação, agora aludindo também à constante intervenção médica sobre o corpo das protagonistas ao longo da obra.

Se o espaço do supermercado, tratado em *Mano de obra*, havia sido o local a partir do qual se descreve uma metáfora da fagocitação do sujeito público na sociedade de consumo configurada a partir da ditadura no Chile,<sup>149</sup> a alegoria do hospital serve a Eltit para juntar dois elementos chave em sua narrativa, a história e o corpo. *Impuesto a la carne* trabalha, no plano alegórico, no interstício entre esses dois espaços. A *historia*, alegorizada como ambiente hospitalar, espaço de poder, sórdido, ruinoso, por onde circulam médicos soberbos e autoritários, enfermeiras corruptas, pacientes terminais e fãs avidamente preocupados com a “saúde pública” – e o *corpo* das protagonistas, como espaço alegórico (e político) de resistência. Sob um regime de obsessiva enfermidade, vivem as duas personagens, desde seu traumático nascimento, condenadas a uma vida de males e doenças constantes; submetidas, em sua tentativa de sobrevivência, ao tratamento autoritário e soberbo do corpo médico:

<sup>148</sup> Cf. GRES TOSO, Sergio. **Una mirada al movimiento popular desde dos asonadas callejeras** (Santiago, 1888-1905). Revista de Estudios Históricos, v. 3, nº 1. ago. 2006. Disponível em: <[http://www.estudioshistoricos.uchile.cl/CDA/est\\_hist\\_complex/0,1475,SCID%253D18809%2526ISID%253D650%2526PRT%253D19160,00.html](http://www.estudioshistoricos.uchile.cl/CDA/est_hist_complex/0,1475,SCID%253D18809%2526ISID%253D650%2526PRT%253D19160,00.html)>. Acesso em: 12 jul. 2011.

<sup>149</sup> Cf. ELTIT, Diamela. **Mano de obra**. Santiago de Chile: Planeta, 2002.

Así le dijo a mi mamá: Bajas / feas / seriadas, se lo dijo en un orden en cierto modo musical, se lo dijo cuando ella sentía los peores dolores del mundo y el médico le diagnosticó o profetizprefereó que por una serie de condiciones íbamos a contagiarnos de todo o a enfermarnos de todo o a morirnos de casi todo. El médico primero o el médico fundador (del territorio), como prefiere identificarlo de manera burocrática mi mamá, quiso que nacíéramos (él tenía el poder o la gracia de permitir la vida y decidir la muerte).<sup>150</sup>

A escolha desse ambiente alegórico parece bastante sugestiva em um país no qual a classe médica tem um trânsito bastante fluente na política.<sup>151</sup> E ainda mais sugestiva se levarmos em conta as “metáforas médicas”, das quais se utilizaram as ditaduras recentes no Cone Sul americano, como cura da “doença subversiva”.<sup>152</sup> Os médicos na narrativa podem ser lidos, conseqüentemente, como expressões alegóricas de uma classe política responsável pela “saúde pública” de uma “Nação”, sujeita esta a todo tipo de enfermidade social. Como a alusão aos médicos sem qualquer especialização, na qual o significado da expressão “generales”, arrancado de sua representação na história política, se reconfigura no texto literário como alegoria: “...no hay ningún especialista, solo um médico general, entusiasmado con su cargo pero asimétrico como todos los médicos generales. Un general. Incompetente. Sanguinario”.<sup>153</sup>

De sua parte, mãe e filha tentam sobreviver a esse regime doentio apenas com a resistência de seus depauperados corpos. Se o hospital é *el territorio, o la nación, o la patria*, se os médicos são seus governantes autoritários e soberbos, essas duas mulheres representam a força coletiva de uma subalternidade que resiste à aniquilação. Não por acaso essas protagonistas, os sujeitos enunciadore do

<sup>150</sup> ELTIT, Diamela. **Impuesto a la carne**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010. p. 25. Todas as referências da obra são desta edição.

<sup>151</sup> A classe médica é historicamente ativa no campo político chileno. Mesmo nas atuais campanhas políticas, é comum que candidatos, advindos da classe médica, apareçam em suas propagandas de campanha vestidos com a indumentária médica padrão (jaleco e estetoscópio), com seus nomes sempre antecidos pelo axiônimo de “doutor”. A ideia frequente, ao que parece, é associar a saúde da nação à saúde física de seu povo. Estas informações se devem aos alunos chilenos do Centro de Línguas e Interculturalidade da UFPR, sobretudo à aluna do Curso de Letras Constanza Egaña que, em sua leitura particular, ajudou também a elucidar outros fatos importantes da história chilena que perpassam o texto literário de Eltit.

<sup>152</sup> Cf. Também NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A ditadura militar argentina 1976-1983**. *Op. Cit.*, e FREDRIGO, Fabiana de Souza. **Ditadura e resistência no Chile**: da democracia desejada à transição possível (1973-1989). Franca: UNESP, 1998b (Série Estudos, n. 03).

<sup>153</sup> ELTIT, Diamela. **Impuesto a la carne**. *Op. Cit.* p. 91



discurso, são duas mulheres, mãe e filha, anciãs, baixas, morenas (mestiças), feias, seriadas (e anarquistas): “personas tan ancianas, económicas, parias, bajas, morenas, oblicuas, anarquistas como somos nosotras”. Essas duas mulheres têm duzentos anos, uma vez que a mãe ancestral, na grande hemorragia que suporta para a criação da pátria, nasce novamente ao dar à luz a filha.

Desde que nacimos mi madre y yo fuimos maltratadas por los médicos y sus fans. El aislamiento se instaló como la condición más común o más normal de nuestras vidas. Recuerdo, con una obsesión destructiva, en cuánto nos sentimos despreciadas y relegadas cuando se desencadenó una impresionante manía hospitalaria fundada en la pasión por acatar los síntomas más oprobiosos de las enfermedades. La costumbre de ensalzar y hasta glorificar las enfermedades (como parte de una tarea científica) marcó el clímax de la medicina y coincidió con nuestro precario nacimiento.<sup>154</sup>

A complexa, tensa, simbiótica relação entre mãe e filha, sua consciência de terem apenas uma a outra, ao longo desses *¿cuántos? ¿doscientos años?* intensifica o poder biopolítico dessa resistência, porque este sujeito, ainda que impossibilitado pela irredutibilidade da linguagem, é ambivalente, pertinentemente histórico e, a sua vez, coletivo. Esta entidade plural, impossibilitada de expressar-se, volta reincidentemente sobre a linguagem, tentando extrair daí, algum significado para sua existência. É desse ato fundamentalmente linguístico que ele extrai sua dialética:

Representamos una forma de expiación con la que prueban la fortaleza de sus vocaciones: la energía, disciplina y la férrea autoridad nacional que ejercen sobre nosotras. Tenemos la misión que acompaña a las sobrevivientes de unos ¿cuántos?, no sé, ¿doscientos años? Nosotras debemos dar cuenta de la historia y detenernos en cada uno de los episodios turbios o en aquellos que portan una metafísica falsificada. Porque nos proponemos enfrentar un tiempo colmado de dados inciertos o definitivamente silenciados. Queremos resumir, repensar, repeler ciertas versiones impropias. Somos testigos de una cantidad tan significativa de años que podríamos oficiar como las más confiables historiadoras inorgánicas de nuestro extenso tiempo.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> *Idem.* p. 10

<sup>155</sup> *Ibidem.* p. 23

## Do que se repete e do que silencia

Percebe-se, em *Impuesto a la carne*, aquela intempestividade descrita por Avelar, discordante da literatura de mercado, característica da impossibilidade de narrar, da crise aguda entre experiência e representação instaurada no presente sucessivo à ditadura. Diante dessa impossibilidade, o narrador, ao menos aquele capaz de perceber a escuridão de seu tempo,<sup>156</sup> olha para o passado em busca de resposta. A resistência do recalcado se volta como compulsão de repetição. Esse narrador intempestivo permanecerá insistentemente com os olhos sobre o que foi, procurando ver, entre as ruínas, os vestígios de uma redenção futura, porque, ao vislumbrar a *facies hippocratica* da história, redescobre o próprio presente como “estado de exceção”.<sup>157</sup> A alegoria surge então como pausa reflexiva, imagem arrastada no tempo, abundante de significados, justamente por não comportar uma totalidade coerente, representação testemunhal de “una memoria que no se termine de comprender de todo y que, sin embargo, nos permita hacer un milímetro de historia”.<sup>158</sup>

Essa impossibilidade de encontrar, por meio das palavras, uma forma de descrever o passado e o presente é, ainda que em seu paradoxismo, – e aqui voltamos a evocar a dialética da alegoria proposta por Benjamin – potencialmente transgressora enquanto narrativa. Transgressora porque comporta uma constelação de possibilidades históricas, que mesmo irreduzíveis à representação, movimentam e deslocam o discurso hegemônico em sua transitoriedade. É transgressora inclusive nos silêncios que encerra, porque esses espaços vazios, inenarráveis, impõem uma pausa reflexiva, incômoda, que abre fissuras na linearidade discursiva, estimulam uma contra-marcha em direção ao passado e se amotinam, também eles, como forma de resistência. Nas frequentes discussões entre mãe e filha, encontra-se sempre esta constante: narrar, insurgir-se contra a história, ou subsistir por meio do que silencia, para gerar seu grande manual histórico do tratado da postergação:

---

<sup>156</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo**. *Op. Cit.*

<sup>157</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**. *Op. Cit.*

<sup>158</sup> ELTIT, Diamela. **Impuesto a la carne**. *Op. Cit.* p. 31

Pero mi madre se niega a corregir o aun a discutir la versión más manipulada o injusta o deliberada de la historia. Piensa que cualquier palabra nuestra va a desencadenar la furia médica [...] Los médicos, dice mi madre, no van a soportar que llevemos hasta el espacio público sus propias somatizaciones o que revisemos los métodos y las retorcidas teorías mediante las cuales han consolidado sus planes expansivos. No, no, dice mi madre, los médicos nunca podrían aceptar la dimensión sórdida que incrementa sus intereses, sus pugnas repetidas y carentes de matices, [...] Tendrías que ser tonta o retardada, me dice mi mamá, para profanar la burbuja histórica de la nación, del país o de la patria médica, así es que te repito, cállate la boca y déjalos en paz...<sup>159</sup>

A recusa da mãe em insurgir-se contra a realidade hospitalar, e isso é perceptível ao longo da obra, não pode ser confundida com aceitação ou conformismo alienante diante das constantes opressões infligidas pelas juntas médicas, da vontade autoritária desse grupo de criar um estado de constante “enfermidade social”, nem mesmo à constatação de que o sangue das duas é comercializado inescrupulosamente pelas enfermeiras. A obstinação da mãe em resistir se dá no ato de linguagem da filha, na aceitação da realidade se revela a denúncia contra ela. A ofensa histórica esgotou a linguagem, por isso o pedido de silêncio, mas esse silêncio vem sempre antecedido pela palavra que acusa. Ao pedir o silêncio a mãe obriga a filha a falar, é desse impulso em direção à perda, ao coração do luto onde foram perdidas as palavras, que surge a imagem alegórica. O imperativo de sobreviver é o imperativo da linguagem, ele responde a uma ofensa que só pode ser respondida por uma língua futura, nesse movimento em direção ao silêncio hierático que o passado é arrastado em direção ao presente. Não há substituição compensatória no mercado que sobrevive do controle e afecção dos corpos. Por isso as personagens recusam-se a tornarem-se fãs das juntas médicas, aceitando assim que inclusive seu sangue seja comercializado. É no ato dessa renúncia que o passado salta dialeticamente em meio ao texto como imagem dialética.

Lembramos que, em *Mano de obra*, a força dialética da alegoria surge fundamentalmente entre o título “Verba roja, Santiago, 1918” e a descrição da vida extenuada dos trabalhadores do supermercado “los clientes recorren velozmente cada

---

<sup>159</sup> *Idem*, p. 30

uno de los productos: los observan y los palpan como si necesitaran desprenderse de todo el tempo del mundo mientras me asedian com suas preguntas maliciosas”.<sup>160</sup> No exemplo extraído do texto de 2002 a ideia de coletividade “Verba roja, Santiago, 1918” se encontra destruída pela temporalidade do mercado, daí a alusão a um tempo em que pareciam existir futuros alternativos, antes de os mesmos serem completamente destruídos pela empresa ditatorial-neoliberal. Do mesmo modo, em *Impuesto a la carne*, parece haver um desejo de entender essas perdas, salvá-las de uma temporalidade que já transformou o próprio corpo humano em mercadoria médica, e ameaça também transformar a memória em objeto descartável:

Siento que me voy a desmayar porque la enfermera de turno ya me ha sacado demasiada sangre que va a vender a un precio razonable mezclada con la sangre de mi mamá, sí, de mi pobre madre tan enferma y anciana. Mi mamá que tiene que entregarle sangre gratuitamente a nuestro hospital patrio, a nuestro recinto nacional, a todo el territorio hospitalario del país para que mantengan viva las enfermeras que sirven a los médicos con una dedicación no sé si voluptuosa pero sí insensata. Los sirven para que los medicamentos triunfen en el cuerpo de los pacientes.<sup>161</sup>

Recobrando a afirmação anterior, a opção da mãe pelo silêncio parece ser, antes de tudo, uma estratégia de sobrevivência. Como a própria filha reconhecerá mais tarde: “Mi madre es cuidadosa. Dotada de su lucidez anarquista puede ser considerada una verdadera estrategia de la sobrevivencia”.<sup>162</sup> Em uma sociedade patologicamente enfermiça, torna-se também patológica, para essas mulheres, a ideia de persistir, ainda que seja por meio da entrega desistida aos tratamentos cirúrgicos e medicamentosos, assim como às demais condições estabelecidas pelo regime hospitalar. Não há um horizonte de mudança, as vértebras da transcendência já foram rompidas pela grande ditadura, este é o único presente da Nação, o “estado de exceção” a que estamos acostumados e sem o qual (parece) não saberíamos viver, o

---

<sup>160</sup> ELTIT, Diamela. **Mano de obra**. *Op. Cit.* p. 13

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 70

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 94

estado de exceção em que é imperiosa apenas a sobrevivência, e a sobrevivência é a palavra.

Yo no comprendo cómo podría vivir sin mi mamá, como sería mi existencia sin médicos ni enfermeras, sin dar mi sangre siempre, sin estar sentada esperando que un médico me examine y después me asuste con darme muerte si no me pliego a sus órdenes y medicamentos. No sé vivir sin experimentar el castigo de la patria o de la nación o del país. Este país que no devuelve el mar, que no devuelve el mar...<sup>163</sup>

Essa entrega, dissimuladamente resignada, que se configura como única estratégia praticável de resistência, é a própria força que movimenta o discurso, sempre a partir da constatação paradoxal de que simplesmente não é possível narrar. Diante da impossibilidade da narradora de construir seu relato é que também se formam no texto as constantes repetições. Como a referência a questão territorial com a Bolívia descrita acima. “Este país que no devuelve el mar, que no devuelve el mar”; ou ainda na sequência da passagem: “El castigo interminable de un territorio que me saca sangre, que me saca sangre, me saca sangre, me saca sangre. Que me saca sangre.”.<sup>164</sup> A repetição desesperada incide sobre o inexequível retorno, desacelera o tempo, inscreve-se como lembrança latejante no tempo, porque repetir é aferrar-se à memória como luta política contra os discursos de poder, contra o esquecimento passivo, as provas forçadas de que é impossível mudar esse estado de coisas. Mais do que isso ainda, reincidir sobre a denúncia é também parte importante do trabalho de luto, a vontade da testemunha de levar a perda a um futuro no qual se possa, talvez, entendê-la.

Assim como a repetição constante, os silêncios trabalham em *Impuesto a la carne* como estratégia de resistência. Há recorrentes vazios no texto que dizem mais, em sua impossibilidade expressiva, que a narração linearmente inteligível. Há coisas das quais não se pode falar, há um silêncio insondável sobre elas, uma vontade inexprimível que sobrevive como ruína de um discurso obliterado, algo que pulsa

---

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 31

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 81

dentro da inexistência como a sensação tátil, em um corpo mutilado, de um membro perdido. Como o silêncio tabu em relação ao passado ditatorial:

No puedo soportarlo, no quiero ver a mi madre así, subyugada por esa enfermera, oprimida por el médico, pero me callo porque se digo una sola palabra me va a inyectar, lo sé, lo he visto en innumerables películas, lo presencié en la extensión de las calles y hemos experimentado en nuestro propio pellejo las terribles represiones, las torturas (cállate, cállate) y la costumbre histórica por adormecer y matar.<sup>165</sup>

Esse silêncio encerra a vontade de representação de um mundo interrompido e despedaçado não apenas pelo regime genocida do nazipinochetismo. O imperativo do *cállate* é a expiação histórica que acompanha, resistindo, a linearidade discursiva da Nação. Ele lembra da impossibilidade da linguagem de representar toda a injustiça disseminada sob a bandeira de uma ordem cívica. É uma expressão coletiva, histórica, a própria alegoria de tudo o que foi calado nesses “¿cuántos? ¿doscientos años?” de construção discursiva do nacionalismo. Como aquele que acompanha o já referido massacre da Escola Santa Maria de Iquique.

Esa unión, la mía y de mi madre, es una alianza indisoluble que nos ha mantenido vivos aunque no sanas por ¿cuánto? ¿doscientos años? Unos años muy difíciles, históricos, dañinos (cállate, no hables de las dificultades, no digas, no te atrevas a decir una sílaba de la insurrección del norte)<sup>166</sup>

O silêncio sobre essa insurreição do norte – a matança indiscriminada de homens, mulheres e crianças, sob as rajadas das metralhadoras –<sup>167</sup> é um testemunho, a carga da incompreensão e da atonia perante a experiência que carrega o trauma, perplexo, sem dizê-lo. Porque não há como entender o abismo instaurado por ele, exprimi-lo por meio da linguagem, resta apenas impor-lhe um silêncio prenhe de interrogação. E o curioso é, como lembrado no início deste texto, que esse silêncio, trazido à polis pela escritura literária, possa falar tanto, se não mais do humano que a

---

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 73

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 80

<sup>167</sup> Cf. HOEHN, Marek, et al. **La Masacre de la Escuela Santa María de Iquique**. *Op. Cit.*

historiografia documental, sempre preocupada com datas, números, governos e ciclos econômicos.

A impossibilidade de narrar o passado traumático ou o futuro redentor se impõe sobre o corpo devastado do presente, o corpo das protagonistas. Mas essa impossibilidade é justamente o que confere impulso e legitimidade a seu testemunho. Seu silêncio é a constatação aterradora do que foi, do que é, e do que poderia ser, o *cállate* de cada passagem corresponde à pausa dialética do que se conserva inatingível pelos recursos da língua. O trabalho do luto consiste também nesse silêncio reflexivo sobre o tabu, porque a violação desse interdito acarretaria, supostamente, o castigo divino, que poderia recair sobre o culpado ou seu grupo. E esse castigo, ao que parece, é justamente a possibilidade de que a ofensa caia no esquecimento passivo. A mãe parece saber disso. No entanto, conservando seu impulso em direção ao passado, esse “*cállate*” de alguma forma interrompe o contínuo da máquina discursiva da Nação, a coloca em pausa reflexiva, reincide sobre ela tentando extrair algum significado, alguma razão para as inumeráveis mortes. “El médico le realizó una terrible intervención mientras le gritaba: No grite, no grite, cállese ahora mismo.” O reprimido volta como imperativo. Nisso consiste sua dialética, porque, ao fazer isso, posterga um significado pleno e empurra a perda, paradoxalmente, em direção ao futuro, para que se construa algo melhor a partir dela. O silêncio em *Impuesto a la carne* instaura-se, assim, na pólis, no espaço hospitalar, também ele, como meio de testemunho, resistência e rebeldia. Seu esforço expressivo, assim como a imagem alegórica, está direcionado àqueles que possam reconhecer, nos interstícios dos discursos oficiais, nas fissuras da retórica paramidiática da compensação mercadológica pelo esquecimento, as vozes apagadas dos mortos, os sussurros que contam outra história e suas inumeráveis ramificações de possibilidades; e que lembram que “este” presente não é necessariamente “o” que deveria ser.

O luto é a mãe da alegoria, recobramos as palavras de Idelber Avelar, constituídas a partir do contato com os textos de Benjamin. O mesmo poderia ser dito em relação às protagonistas de *Impuesto a la carne*. O luto, convertido à forma feminina como geradora da linguagem exige, por sua vez, o silêncio, o cállate em relação ao objeto perdido; a alegoria gostaria de encontrar palavras para descrever esse silêncio na busca justamente por restituir essa perda fundamental. O luto é a imagem espectral da origem retida no passado; a alegoria é aquela que luta

incessantemente com a língua na tentativa de descrever essa imagem. O luto resiste à representação; diante da impossibilidade, a alegoria pára, repete, posterga. Embora vivam na mesma temporalidade, o passado, representado pela mãe, e o presente, pela filha, movem-se em direções opostas, em posições anacrônicas uma em relação à outra. O passado, mãe-fera agarrando-se desesperadamente à sua temporalidade, inaudita, indescritível, é empurrada ao presente pela obstinação narrativa da filha. O presente, como uma criança curiosa que perdeu um objeto querido, resiste, olhando para trás, enquanto é arrastada pela mãe em outra direção. Luto e alegoria, mãe e filha, forças dialéticas que movem a narrativa de Eltit em uma intrigante releitura da história, *¿de hace cuántos? ¿doscientos años?*

### **A Comuna do Corpo**

Dessa constante tensão entre narrar o passado e conservar o futuro, desse conflito entre o desejo matriarcal de preservar a prole e o desejo da filha de entender as trágicas circunstâncias de suas origens se configura a narrativa de Eltit. A dialética dessa entidade plural, que protagoniza a narrativa, reside no fato de ela estar voltada para esses dois horizontes. E aí talvez esteja um dos pontos mais valiosos da obra. É a filha quem justamente volta-se ao passado, como impulso em direção à perda, enquanto a mãe permanece com os olhos no futuro (instinto de reminiscência). Movido nessas duas direções, o olhar de ambas despedaça a imagem unívoca da Nação; suas vozes, dissonantes e cacofônicas, assim como seu silêncio, irrompem desconstruindo a linearidade do discurso pátrio. A partir dessa pausa reflexiva, instaurada justamente na resistência dos corpos das protagonistas, é que toda uma constelação histórica é posta em movimento. Em um tempo no qual a medicina moderna parece ter separado corpo e sujeito, Eltit usa, não ocasionalmente, o corpo dessas duas mulheres como alegoria da voz intempestiva de uma força coletiva que resiste à história discursiva de uma modernização totalizadora. Na obra, o corpóreo é a própria escritura, nisso consiste a sua práxis, a narração se dá sempre a partir do corpo da narradora, os pontos referenciais são sempre em relação a *sua* espacialidade. Mesmo nos momentos em que os corpos da mãe e da filha parecem assumir espaços distintos, eles atuam sempre como extensão do corpo da outra,



extensão da própria escritura. Se Eltit dá à filha o papel de narradora, é apenas para que a mãe ancestral possa falar por meio dela. Esse corpo coletivo é o epicentro de onde todas as imagens alegóricas se projetam, e a partir do qual todas as linguagens se fazem possíveis. De sua existência frágil e depauperada, explorada e dissecada pelas juntas médicas que dirigem *el hospital, o país, o nación, o patria*, é que o indivíduo-coletivo resiste, tanto ao Estado oligárquico, quanto ao Estado-Mercado, ditatorial e contemporâneo. Daí que essas duas mulheres, mãe e filha, tenham de ser, desde o seu traumático nascimento, anarquistas. No fundo a narradora sabe que a pátria médica as teme, sabe do poder acumulado de sua experiência, ainda que não possa descrevê-lo como palavra:

Creo que mi madre, en cualquier minuto, va a hacer estallar el hospital gracias a su condición anarquista. Siento que va a producir un acto inesperado para fundar la sociedad de la resistencia. Pienso que su anarquismo es el poder que tiene mi madre para dar vueltas al mundo si la infamia médica la toca.<sup>168</sup>

Entre consultas médicas, intervenções cirúrgicas de toda a sorte, as mais diversas aplicações medicamentosas, essas duas mulheres sobrevivem, mesmo que seja apenas para lembrar as iniquidades às quais tem se submetido seu corpo. Essas pacientes, armadas apenas de sua “condição anarquista”, resistem a tornarem-se fãs da pátria médica, e sobrevivem, obstinadamente, às incontáveis mortes que se seguem, uma a uma, nos leitos ao seu redor. Ao assumir como sua irrevogável posse esse corpo, ainda que completamente extenuado, essas duas mulheres, representação alegórica de uma força primordial, coletiva, podem sobreviver à tentativa sistemática de aniquilação da história, *escrever a crônica mais ardente da postergação*, fundar sua comuna, e resistir, como corpo, como escritura e como testemunho:

Solo en la comuna radica la única posibilidad de poner en marcha la primera gran mutual del cuerpo y después, con una esmerada precisión, organizaríamos la gran mutual de la sangre y de esa manera los estudiosos

---

<sup>168</sup> ELTIT, Diamela. **Impuesto a la carne**. *Op. Cit.* p. 69

de la pequeña historia van a consignar la existencia de la comuna del cuerpo y de la sangre.<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> *Idem*, p. 180

## O CONTÍNUO DITATORIAL E AS POLÍTICAS (E ESTÉTICAS) DA MEMÓRIA E DO ESQUECIMENTO

*Vós que viveis tranquilos  
 Nas vossas casas aquecidas,  
 Vós que encontráis regressando à noite  
 Comida quente e rostos amigos:  
 Considerai se isto é um homem  
 Quem trabalha na lama  
 Quem não conhece a paz  
 Quem luta por meio pão  
 Quem morre por um sim ou por um não.  
 Considerai se isto é uma mulher,  
 Sem cabelo e sem nome  
 Sem mais força para recordar  
 Vazios os olhos e frio o regaço  
 Como uma rã no Inverno.  
 Meditai que isto aconteceu:  
 Recomendo-vos estas palavras.  
 Esculpi-as no vosso coração  
 Estando em casa, andando pela rua,  
 Ao deitar-vos e ao levantar-vos;  
 Repeti-as aos vossos filhos.  
 Ou que desmorone a vossa casa,  
 Que a doença vos entrave,  
 Que os vossos filhos vos virem a cara.*

Shemá, Primo Levi

### **Corpos, avenidas, prisões, *shopping centers*... ruínas ditatoriais e espaços de memória**

Em uma das regiões mais nobres de Montevidéu, entre as ruas José Ellauri e Solano García, próximo ao Sheraton Hotel e ao restaurante MacDonald's, situa-se um dos *shopping centers* mais badalados da capital, o Punta Carretas. Esse edifício histórico, agora transformado em centro de compras, se distingue dos demais – segundo informações no site oficial do estabelecimento – *por ser un centro comercial de nivel internacional, premiado por su propuesta arquitectónica*. Em seu interior, no entanto, Punta Carretas não deixa de ser bastante similar a muitos outros *shopping*

*centers* construídos nas grandes cidades latino-americanas nas últimas décadas. O vão central, que permite a visão livre do conjunto de opções de compra em cada andar; os corredores suspensos que circundam esse espaço morto prendendo o indivíduo entre a mercadoria e o salto no vazio; as escadas rolantes dispostas em pontos laterais, o que obriga os atentos consumidores a percorrer longos espaços em cada andar até um ponto fechado, que parece incidir, como um jogo holográfico, sempre sobre o retorno; o elevado arco central que dá a impressão de grandiosidade, imponência, triunfo; o domo aberto em grandes estruturas de vidro, criando um vínculo direto com o celeste. Inclusive na solidão profusa de sua praça de alimentação, Punta Carretas é praticamente idêntico a qualquer outro desses espaços alegóricos do culto à mercadoria que chamamos *shopping centers* e que têm se proliferado vertiginosamente em milhares de cidades, reformuladas tanto estética como espacialmente na passagem do neoliberalismo triunfante. Algo como o apogeu arquitetônico do que Benjamin já havia observado em suas outras *Passagens*<sup>170</sup> pelas galerias comerciais na Paris finissecular; o modelo da nova espacialidade na lógica cultural do Capitalismo Tardio, descrito por Jameson;<sup>171</sup> um cárcere ao estilo de Piranesi;<sup>172</sup> um *Relativity*, um *Convex and concave*, ou outra edificação litográfica de Escher<sup>173</sup> levada a cabo pela arquitetura do consumo. Um templo, como tantos outros nesta parte de mundo, do que Benjamin já categorizou como a Religião do Capitalismo.<sup>174</sup>

Mas o que torna o *shopping* de Punta Carretas realmente especial – e daí talvez tenha vindo o prêmio por sua “proposta arquitetônica” – é o fato de ter sido construído (melhor seria dizer reformulado) a partir das instalações da antiga penitenciária de Punta Carretas, um espaço não apenas de confinamento de presos, mas um dos mais importantes centros de detenção, tortura e extermínio da última

---

<sup>170</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. **Passagens**. *Op. Cit.*

<sup>171</sup> Cf. JAMESON. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2004.

<sup>172</sup> Cf. HUYSEN, Andreas. A nostalgia das ruínas. In: **Culturas do passado-presente**. *Op. Cit.* pp 91-114

<sup>173</sup> As obras **Relativity**, de 1953 e **Convex and concave**, de 1955, assim como a maior parte dos trabalhos de Maurits Cornelis Escher, estão disponíveis em versão digital em: <<http://www.mcescher.com/gallery/>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

<sup>174</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Organização: Michael Löwy; tradução: Nélio Schneider, Renato Ribeiro Pompeu. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

ditadura militar uruguaia. Construída em 1910, contando com quatro andares e 48 celas, a prisão se tornou célebre em 1931, quando um grupo de oito anarquistas fugiu cavando um túnel no local. Contudo, o que tornaria Punta Carretas ainda mais famosa foi a fuga de 111 militantes políticos, entre eles a cúpula do Movimento de Libertação Nacional Tupamaros, incluindo o ex-presidente do país, José (Pepe) Mujica, que passou ali mais de 14 anos preso. A operação, batizada pelos militantes de “El Abuso”, consistiu novamente na construção de um túnel, desta vez, desde uma casa nas imediações por outros dissidentes.<sup>175</sup> Espaço simbólico da opressão político-militar e ao mesmo tempo símbolo material de luta contra ela, a antiga penitenciária de Punta Carretas transformou-se em emblema da transposição epocal da Ditadura ao Mercado. Como os templos católicos que se construíam sobre os antigos espaços espirituais dos povos americanos durante a conquista, como as igrejas evangélicas que se erguem agora sobre as antigas casas de reza de comunidades indígenas atuais, o shopping sobrepôs-se à prisão como em um palimpsesto de memória. Apaga-se assim um registro da experiência ditatorial, e instaura-se, a partir de um espaço vazio, como de um vão central de *shopping center*, um horizonte de expectativa no qual é possível vislumbrar apenas a mercadoria. As antigas celas tornam-se lojas elegantes; os porões onde se praticava a tortura, estacionamentos; o espaço frio, úmido, escuro é climatizado, arejado, iluminado pela abóboda aberta aos céus. Em outras palavras, para a passagem completa do Estado para o Mercado, iniciada pelas ditaduras, transforma-se, em tempos ditos “pós-ditatoriais”, um espaço de memória em um espaço de esquecimento. Não obstante, esse espaço, como lembra Hugo Achugar, não deixa de conservar seu *status* de local de confinamento:

Como uma forma perversa, em que o inexorável maquinário do mercado demonstra seu poder de deglutir todo o tipo de espaço. Como uma forma perversa, em que o controle e o disciplinamento – imaginado por Bentham e analisado por Foucault – não mais produzido pela segurança do Estado, mas pela lógica do mercado, constroem um espaço regulado onde o velho e desordenado mercado da praça é ordenado no Panopticon do Shopping

---

<sup>175</sup> Um dos fugitivos de Punta Carretas, Eleuterio Fernández Huidobro, descreveu o episódio em seu livro: *La fuga de Punta Carretas*, de 1990. Cf. HUIDOBRO, Eleuterio Fernández. **La fuga de Punta Carretas**: El submundo de la cárcel y la preparación. Montevideo: Túpac Amaru Editorial, 1990.

Center. Como uma forma perversa da prisão contemporânea, se não da exclusão e da violenta imposição do esquecimento.<sup>176</sup>

Mas, neste canto de mundo, marcado profundamente pela transição violenta ao Mercado, há outros espaços de confinamento que mantêm os sobreviventes e suas memórias presos à própria temporalidade ditatorial. Ao lado da transformação dos espaços de recordação, da qual o *shopping*-penitenciária de Punta Carretas é um dos exemplos mais paradigmáticos, há também os locais de preservação e celebração da empresa ditatorial vitoriosa. Refiro-me aqui a locais simbólicos que conservam a memória das ditaduras, e mostram, também paradigmaticamente, o inatingível poder dos regimes no que concerne ao controle da história. Falo da normalização e banalização do excedente histórico do autoritarismo e do poder de nomear os tempos futuros. No romance *K*, de Bernardo Kucinski, o protagonista comparece a uma pequena cerimônia cujo ato simbólico é nomear pequenas ruas de um novo loteamento em “um fim de mundo” do Rio de Janeiro. Enquanto volta dessa viagem, o pai, que havia se emocionado ao procurar o nome da filha e do genro em pequenas placas sobre uma estaca marcando alguma rua em meio a terrenos baldios, se assusta com o que, enfim, percebe em meio à naturalização do contínuo ditatorial:

Percorreram algumas ruas com nomes que ele desconhecia. Depois, para espanto de K., uma avenida General Milton Tavares de Souza. Ele sabia muito bem quem foi: jamais esqueceria esse nome. [...] Foi quem criou o DOI-CODI, para onde levaram o Herzog e o mataram. [...] Tomado pela indignação, K. agora perscrutava cada placa e scandalizou-se ao deparar com o nome Costa e Silva na Ponte Rio-Niterói. Incrível, uma construção majestosa como essa de quase nove quilômetros com o nome do general que baixou o tal do AI-5. Como foi possível nunca ter refletido sobre esse estranho costume dos brasileiros de homenagear bandidos, torturadores e golpistas, como se fossem heróis ou benfeitores da humanidade. [...] Ao se aproximar de São Paulo, o ônibus passou debaixo de uma ponte que trazia a placa General Milton Tavares. De novo esse criminoso. K passara muitas vezes debaixo daquela ponte, sem prestar atenção ao nome. Centenas de pessoas passam por aqui todos os dias, jovens, crianças, e podem pensar que é um herói. Devem pensar isso. Agora ele entendia por que as placas com os nomes dos desaparecidos foram postas num fim de mundo.<sup>177</sup>

<sup>176</sup> ACHUGAR, Hugo. Territórios e memórias versus lógica do mercado: a propósito de cartografias e de shoppings centers. In: **Planetas sem boca**. *Op. Cit.* p. 310

<sup>177</sup> KUCINSKI, Bernardo. **K – Relato de uma busca**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. pp. 162-163-165

Nomear é estabelecer poder sobre, do Livro do Gênesis às taxonomias evolucionistas, das relações parentais às renomeações acadêmicas, do apagamento de culturas às marcas de produtos, e, de fato, o Brasil é um exemplo de como a ditadura estabeleceu um poder simbólico perdurável por meio da instituição de seus nomes. Milhares de cidades brasileiras têm rodovias, avenidas, escolas, pontes, edifícios públicos, conjuntos habitacionais, viadutos cujos nomes se repetem: Castello Branco, Costa e Silva, Ernesto Geisel, Emilio Garrastazu Médici, João Figueiredo... A naturalidade com que esses nomes vivem na memória diária da população é, como mostrado no romance de Kucinski, realmente assustadora. Argentina, Chile e Uruguai, principalmente a partir de trabalhos de suas comissões da verdade, retiraram desses espaços homenagens à memória de responsáveis pelos anos de terror institucionalizado. No Paraguai, a cidade de Puerto Stroessner, assim que o ditador foi deposto, em 1989, teve seu nome mudado para Ciudad Del Este. Apenas o Brasil parece conservar esses monumentos à ditadura. Talvez o exemplo mais emblemático da homenagem à barbárie ditatorial se encontre na rua Dr. Sérgio Fleury, na Vila Leopoldina, em São Paulo. Consternado por estar sendo posto em julgamento, o general Massera na Argentina afirmou: “Aqui estamos todos protagonizando algo que é quase uma travessura histórica: os vencedores são acusados pelos vencidos”.<sup>178</sup> No Brasil, tais travessuras parecem estar extremamente longe de acontecer. Por conta de um esquecimento endêmico, parecemos incapazes até mesmo de questionar a manutenção desses espaços de recordação. O fato de que um dos mais famosos torturadores dos tempos ditatoriais receba assim tal tributo, enquanto o país mal consegue compor a lista de nomes de seus desaparecidos, é a prova cabal não apenas da vigência da memória oficial da ditadura sobre a memória dos vencidos, como também de uma ofensa permanente a estes últimos.

Poderia citar várias polêmicas acerca dos espaços da memória dos anos de autoritarismo nos países do Cone Sul. Escolhi, no entanto, trazer exemplos do Uruguai e do Brasil porque é justamente a respeito da reconstrução literária da memória, marcada pela experiência ditatorial nesses países, que tratam as próximas duas obras a serem analisadas: *El furgón de los locos*, de Carlos Liscano e *Não falei*, de Beatriz Bracher.

---

<sup>178</sup> Depoimento do general Emilio Eduardo Massera, recolhido no *Diario del Juicio*, n. 20. Citado por pilar Calveiro. Cf. CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento**. Op. Cit. p.150

Essas obras trazem outros espaços de memória ao debate: a escritura, a alteridade rememorada, o corpo. Como disse no começo de meu estudo, escolhi fazer um recorte temporal que tinha a crise argentina de 2001/2002 como ponto de partida. Isso porque considero esse acontecimento como uma espécie de marco epocal a partir do qual se criaram condições não apenas de reavaliar, mas também de rememorar o passado ditatorial por meio inclusive da constatação das ruínas do presente. Como fiz na primeira parte do estudo em relação à alegoria, concentrarei minha leitura nos expedientes da memória e do esquecimento nessas duas obras, o que equivale trazer à discussão novamente questões ligadas ao trauma e ao trabalho de luto. Partindo de uma sustentação teórica inicial, por meio da qual procurarei subsídios para entender as estratégias de legitimação e deslegitimação da memória, pretendo levantar algumas questões sobre a *situação* da memória nos países do Cone Sul, particularmente neste momento histórico, que parece ainda fundamentalmente transpassado pelo excedente ditatorial. Depois dessa parte inicial, procurarei orientar minhas leituras de Liscano e Bracher sob a luz de referenciais críticos, teóricos e filosóficos como: os espaços de memória e as *escritas* do corpo;<sup>179</sup> reflexões acerca de poder, tortura e desaparecimento;<sup>180</sup> os usos e abusos da memória e do esquecimento; a ética e o trabalho de luto;<sup>181</sup> as relações entre catástrofe e representação;<sup>182</sup> as manifestações/representações do esquecimento;<sup>183</sup> aportes sobre narratividade, ficcionalidade e testemunho,<sup>184</sup> além de algumas considerações

---

<sup>179</sup> ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural; tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

<sup>180</sup> AVELAR, Idelber. **Figuras da violência**: ensaios sobre narrativa, ética e música popular. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento**: os campos de concentração na Argentina; tradução: Fernando Correa Prado. São Paulo: Boitempo, 2013.

<sup>181</sup> RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**; tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

<sup>182</sup> NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

<sup>183</sup> WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento; tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

<sup>184</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.



sobre criação estética.<sup>185</sup> Partamos agora, portanto, para algumas considerações sobre o estado de memória no presente dos países assolados pelo Condor.

### **Legitimação e deslegitimação da memória: sobre que passados iluminar**

Insatisfeita com a polarização brusca entre história e memória levantada por alguns teóricos, assim como com a equiparação plena de ambas, proposta por outros, Aleida Assmann, em *Espaços da recordação*, faz a proposição de outro estatuto: a fixação de história e memória como dois modos de recordação que não precisam excluir-se nem recalcar-se mutuamente. Para a autora, o passo essencial para além da polarização ou equiparação desses conceitos consistiria, portanto, em compreender a relação entre memória *habitada* – à qual se vincula geralmente a tradicional ideia de memória – e memória *inabitada* – que usualmente gira em torno do conceito de história – como dois modos complementares de recordação. A autora classificará assim a memória habitada como *memória funcional*, cujas características mais marcantes serão a referência ao grupo, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação ao futuro. As ciências históricas, por sua vez, representariam uma memória das memórias, que acolhe em si aquilo que perdeu sua relação vital com o presente, mas que pode guardar ou mesmo recuperar vestígios e acervos de modo a oferecer novas possibilidades de adesão à memória funcional. A essa memória das memórias a autora sugere a designação de *memória cumulativa*. Ao lado da memória habitada, este espaço de recordação cumulativo, disposto em arquivos por meio de diferentes mídias, serviria como um espaço de recordação potencial. Os armazenadores de saber acondicionados tornam disponíveis um reservatório de ensejos para recordação, possíveis e ainda não ativados “passados” que podem servir tanto como um cemitério de dados como para material comprobatório de outra realidade, realidade esta que pode inclusive concorrer com o *status quo* das relações ora subsistentes.<sup>186</sup> Minha intenção neste momento é refletir, primeiramente, sobre a ideia que, para a autora, gira em torno do conceito *funcional*, e como esse conceito se

---

<sup>185</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 4ª Ed. São Paulo: Martin Fontes, 2003.

<sup>186</sup> ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. *Op. Cit.* p. 147

move entre processos de legitimação e deslegitimação a partir de determinadas contingências históricas, particularmente no que concerne à reivindicação da memória ditatorial nesse “agora” atravessado por ela. Vejamos o que a autora tem a nos dizer.

Para Assmann, o espaço de recordação da memória funcional surge por meio de uma iluminação parcial do passado, empreendida do modo como um indivíduo ou um grupo precisam dele para “a construção de sentido, para a fundação de sua identidade, para a orientação de sua vida, para a motivação de suas ações”, daí sua *funcionalidade*. Uma recordação como essa, vinculada a um suporte individual ou coletivo, apresenta tendência basicamente prospectiva, afirma a autora; a partir de um determinado recorte do passado de modo que ele descortina um determinado horizonte futuro. Esse espaço de recordação “habitado” não se coaduna, portanto, com concepções de história para as quais passado e presente estão separados, ou que interpretam o presente como um abismo entre experiências e expectativas. Assmann lembra que, ao lado da experiência temporal histórica – para a qual passado e futuro, espaço de experiência e horizonte de expectativa parecem ter cada vez menos relação um com o outro – há também espaços de recordação nos quais as expectativas de futuro de modo algum se desprendem de imagens do passado, mas são na verdade impulsionadas e sustentadas por determinadas recordações históricas. Essa memória habitada, como um objeto vinculativo do aprender e interpretar, tende a ser legada à geração seguinte, firmando-se em uma comemoração ritual fundada sobre a repetição, o que recebe apoio dos ciclos temporais e datas calendárias correspondentes.<sup>187</sup>

Mas a autora também lembra que o que se seleciona para a recordação sempre está delineado por contornos de esquecimento. Recorrendo a uma imagem de Francis Bacon, Assmann descreve esse processo como se, dentro de um quarto escuro, carregássemos uma vela, iluminando certas partes e, conseqüentemente, deixando outras no escuro. O que implica perguntar, por exemplo, sobre as circunstâncias históricas nas quais se escolhem os passados a ser iluminados e os que serão deixados no escuro, ou, fazendo outras perguntas: Para *quem* exatamente essa memória é funcional? E *como* ela efetivamente manifesta sua funcionalidade? Levar a luz a um canto ou outro do passado, sabemos, implica ter o poder material,

---

<sup>187</sup> *Idem.* p. 437-438

histórico e, especialmente, discursivo de conduzi-la. Como lembra Paul Ricoeur, por causa dos abusos da função mediadora da narrativa, os abusos da memória tornam-se também abusos do esquecimento.

De fato, antes do abuso, há o uso, a saber, o caráter inelutavelmente seletivo da narrativa. Assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. [...] Alcançamos, aqui, a relação estreita entre memória declarativa, narratividade, testemunho, representação figurada do passado histórico. Como notamos então, a ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração narrativa oferece. As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. Para quem atravessou todas as camadas de configuração e refiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial.<sup>188</sup>

Também preocupada com essa questão, Assmann escolhe, dentre as várias possibilidades de uso da memória funcional, discorrer sobre três, entre elas: legitimação, deslegitimação e distinção. Para desenvolver meu argumento, no entanto, me concentrarei principalmente nas duas primeiras. Ou seja, me interessa saber até que ponto a memória das ditaduras recentes se encontra legitimada ou deslegitimada nos espaços de recordação nacionais, e como a literatura atua, a partir do discurso memorialístico, perante a esses dois estados de memória. Voltemos ao texto, e observemos, conseqüentemente, o que Assmann tem a nos dizer sobre esses dois processos: Segundo a autora, a *legitimação* está centrada no anseio prioritário da memória política ou oficial. A aliança entre dominação e memória para esse caso manifesta-se no surgimento de formas elaboradas do saber histórico a partir da genealogia dos dominadores, e opera em duas direções, tanto retrospectiva como prospectivamente. Explica ela:

Os dominadores usurpam não apenas o passado, mas também o futuro; querem ser lembrados e, para isso, erigem memoriais em homenagem a seus feitos. Tomam providências para que seus feitos sejam narrados, decantados, eternizados e arquivados em monumentos. [...] A maior

<sup>188</sup> RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Op. Cit. p. 455

desvantagem da memória oficial consiste em sua dependência da censura e de atividades celebrativas artificiais. Ela tem duração equivalente à do poder que a apoia.<sup>189</sup>

“É possível dizer não apenas que a história é escrita pelos vencedores, mas também esquecida por eles”, lembra a autora, recorrendo a uma menção do historiador Peter Burke: “Eles podem permitir-se esquecer o que os vencidos, que não se conformam com os acontecimentos, veem-se condenados a ter em mente, a reviver e reconsiderar, sob a perspectiva do que poderia ter sido diferente.”<sup>190</sup> Nisso se delinea outra função da memória funcional de acordo com Assmann: a *deslegitimação*, porque a recordação que se seleciona e conserva nesse caso, pela perspectiva dos vencidos de determinado período histórico, presta-se a dar fundamentação ao momento em que sejam derrubadas as relações de poder ora vigentes. Sendo assim, também a *deslegitimação* se movimenta em duas direções, salvar do passado as centelhas de mundos apagados para iluminar o futuro com eles. Walter Benjamin lembra que, terminado o primeiro dia de combate na Revolução de julho, verificou-se que em vários bairros de Paris, independentemente uns dos outros e na mesma hora, foram disparados tiros contra os relógios localizados nas torres. É como se a revolução reivindicasse o que autor sempre chamou de “explosão do *continuum*”, uma nova temporalidade a partir da qual também vários passados pudessem saltar dialeticamente rumo ao presente, abrindo assim uma nova perspectiva de futuro, em suma, outro tempo.<sup>191</sup> Outro caso talvez não tão ostensivo, mas não menos emblemático, aconteceu em Brasília, às vésperas do que se considerava o grande acontecimento dos 500 anos do Brasil. O relógio que fazia a contagem regressiva para esse tão esperado momento também foi alvejado, mas não por tiros, e sim por flechas, disparadas por indígenas em um ato de revolta contra a pomposa festa, alardeada durante meses pela mídia brasileira para marcar os cinco séculos da dominação da história e da memória pela empresa colonial cristã. Seguindo os argumentos de Assmann, poderíamos estender a ideia de *deslegitimação* a uma luta constante instaurada a partir de uma leitura do momento

---

<sup>189</sup> ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. *Op. Cit.* p. 151

<sup>190</sup> Peter Burke, citado por Aleida Assmann. *Idem.* p. 151

<sup>191</sup> BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. *Op. Cit.* p. 230

dialético do “agora”, descrito por Benjamin, pela reivindicação do passado e do futuro. E esse combate, pode-se agregar, acontece ininterruptamente nas diferentes esferas de poder, seja sob o âmbito de nação, de classe, de gênero, de etnia, em que diferentes sujeitos adversam pela construção de seu projeto em função de suas memórias particulares.

### **Lutas pela deslegitimação da memória ditatorial nos países do Condor**

Trazendo as considerações de Assmann à realidade sul-americana atual no que diz respeito a um estatuto que se proponha a deslegitimar a memória ditatorial oficial o que encontramos? Falar de todos os processos por meio dos quais tem sido reivindicada a memória vencida pelas ditaduras nos cinco países atingidos pela catástrofe ditatorial nos últimos anos seria uma tarefa extremamente difícil, além disso não é o objetivo principal deste estudo. No entanto, um breve panorama de como se encontram institucionalizadas ações de deslegitimação da memória das ditaduras vencedoras talvez seja importante para o conjunto de indagações que tem na literatura memorialística, neste momento, seu principal foco. Recuperemos aqui alguns dos processos recentes que têm até o momento se institucionalizado como políticas públicas nos diferentes países para a reivindicação da memória ditatorial obliterada. Para esse levantamento, baseio-me principalmente no documento que resume as: *Políticas públicas de verdad y memoria en 7 países de América Latina*,<sup>192</sup> de Francisca Garretón Kreft, Marianne González Le Saux e Silvana Lauzán, em Relatórios de Comissões da Verdade instauradas nesses países, assim como em informações extraídas de vários veículos de informação nos anos recentes no que diz respeito ao tema.

No Chile, com o retorno da democracia, a partir de 1990, a Justiça decidiu limitar a anistia, instaurada em 1978, ao declarar os crimes cometidos durante os anos

---

<sup>192</sup> GARRETÓN KREFT, Francisca; GONZÁLEZ LE SAUX, Marianne; LAUZÁN, Silvana. **Políticas públicas de verdad y memoria en 7 países de América Latina**: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay, Perú y Uruguay. 2011. Disponível em: <[http://www.academia.edu/832763/Estudio\\_de\\_Pol%C3%ADticas\\_P%C3%BAblicas\\_de\\_Verdad\\_y\\_Memoria\\_en\\_7\\_pa%C3%ADses\\_de\\_Am%C3%A9rica\\_Latina](http://www.academia.edu/832763/Estudio_de_Pol%C3%ADticas_P%C3%BAblicas_de_Verdad_y_Memoria_en_7_pa%C3%ADses_de_Am%C3%A9rica_Latina)>. Acesso em: 13 dez. 2014.

do pinochetismo como crimes contra a humanidade, garantindo assim sua imprescritibilidade. Os casos de desaparecidos políticos continuam abertos e, nos casos em que as vítimas já foram identificadas, seus responsáveis estão presos ou sendo julgados. Durante 1990 e 2004, em três governos, foram criadas várias comissões para recuperar a memória aprisionada nos anos de ditadura, mas foi durante o ano de 2006, coincidentemente com a chegada ao poder de Michelle Bachelet, filha de um general de Allende assassinado pelas forças repressivas de Pinochet, que se institucionalizaram mais políticas públicas em relação à recuperação da verdade e da memória apagadas pelos anos de ditadura.<sup>193</sup> No entanto, apesar da recuperação de inúmeros espaços de memória, o Chile permanece marcado pelo trauma ditatorial. Ao lado das políticas conciliatórias dos seguidos governos de *La Concertación*, a notória força representativa da direita chilena, herdeira direta do pinochetismo, representam um constante obstáculo às iniciativas de revisão da história e do próprio modelo econômico-social deixado pelo regime. O próprio ditador e maior responsável pela barbárie que assolou o Chile entre 1973 e 1990, permanece na história como um exemplo da impunidade. Em vida, Pinochet continuou simbolicamente atuando na política como senador vitalício e foi apenas condenado por evasão de impostos, nunca pelos inumeráveis crimes de seu regime genocida.

A Argentina foi o primeiro país da região a julgar os líderes do regime militar. Após as infames leis de *Punto Final* (1986) e de *Obediencia Debida* (1987), criadas durante o governo Alfonsín e ampliadas pelo indulto aos generais nos anos Menem, as investigações sobre os crimes do regime militar foram finalmente reabertas. Isso só se tornou possível em 2003, durante o governo do ex-presidente Nestor Kirchner, depois que a Suprema Corte de Justiça declarou as leis nulas. Com a reabertura, descerraram-se a caixa de pandora da ditadura e também muitas das feridas deixadas pela experiência ditatorial no país.<sup>194</sup> No momento, a Argentina é a nação que se encontra em estado mais avançado no combate ao esquecimento e na punição dos crimes da ditadura. O ex-presidente Videla, antes salvo pelas “leyes de la impunidad”,

---

<sup>193</sup> *Idem.* p. 67

<sup>194</sup> Cf. MEMORIA y dictadura: un espacio para la reflexión desde los Derechos Humanos. - 4a ed. - Buenos Aires: Instituto Espacio para la Memoria, 2011. Projeto construído pela Secretaria de Educação e a Assembleia Permanente pelos Direitos Humanos na Argentina. Disponível em: <[http://www.apdh-rgentina.org.ar/sites/default/files/MemoriayDictadura\\_4ta.edicion.pdf](http://www.apdh-rgentina.org.ar/sites/default/files/MemoriayDictadura_4ta.edicion.pdf)>. Acesso em: 16 dez. 2014.

foi condenado e morreu entre as grades em maio de 2013; outros tantos militares e civis responsáveis por crimes contra a humanidade foram julgados e presos, e um extenso movimento cívico, principalmente encabeçado pelas Mães-Avós da *Plaza de Mayo* e o emergente movimento H.I.J.O.S tem cobrado outro estatuto da memória no país.

O regime militar no Uruguai terminou oficialmente em 1985 e a fórmula jurídica adotada para perdoar os desmandos da ditadura não foi a anistia. A chamada “Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado”, ou comumente conhecida como 'ley de caducidad', de 1986, inibiu o Estado de investigar e punir os crimes da ditadura. Apesar das mudanças progressistas no país observadas nos últimos anos, essa lei continua em vigor. Representando, ao que parece, uma vontade de simplesmente “esquecer” o passado, em dois plebiscitos, organizados em 1989 e em 2009, os uruguaios votaram por sua manutenção. O mesmo ocorreu em uma votação no Congresso Nacional. Entretanto, a lei tem um artigo que permite que o presidente tome a iniciativa para que a Justiça investigue e condene acusados daqueles crimes. Foi o que permitiu ao governo do ex e agora atual presidente Tabaré Vázquez levar a julgamento acusados de crimes cometidos durante a ditadura, incluindo o ex-presidente Juan María Bordaberry, que foi condenado a 30 anos de prisão por violação da constituição ao participar do golpe, além de ser considerado responsável por 14 assassinatos e desaparecimentos relacionados com o regime. Alegando problemas de saúde, Bordaberry passou a cumprir prisão domiciliar. Como Pinochet, Strossner e os ditadores brasileiros, não foi lhe dada a oportunidade de compartilhar a sina de Videla. Em 2009, foi promulgada a lei nº 18.596 cujos primeiros artigos cristalizam o reconhecimento por parte do Estado uruguaio da “quebra do Estado de Direito que impedisse o exercício de direitos fundamentais das pessoas em violação aos direitos humanos”,<sup>195</sup> entre 1973 e 1985. A dita norma também reconhece a responsabilidade do Estado uruguaio no que diz respeito a práticas sistemáticas de “torturas, desaparecimento forçado, prisão sem intervenção do Poder Judiciário, homicídio, aniquilação de pessoas em sua integridade psicofísica, exílio político, ou desterro da vida social”<sup>196</sup> pela aplicação de ações da doutrina de Segurança Nacional. Esses

---

<sup>195</sup> GARRETÓN KREFT, Francisca; GONZÁLEZ LE SAUX, Marianne; LAUZÁN, Silvana. **Políticas públicas de verdad y memoria en 7 países de América Latina**. *Op. Cit.* p. 90

<sup>196</sup> *Idem.* p. 90

artigos consistem no reconhecimento mais completo da responsabilidade do Estado pela violação dos direitos humanos realizado pelo Poder Legislativo até o momento. No entanto, não constitui em um pedido de desculpas público em relação a essas ações e a manutenção da “ley de caducidad” continua a ser um obstáculo para a recuperação da memória e da história dos tempos ditatoriais no país. No dia primeiro de março de 2010, um ex-guerrilheiro Tupamaro, um dos 111 que conseguiu fugir da penitenciária de Punta Carretas, tomou posse como presidente do país. Em janeiro de 2015, Mujica entregou a faixa presidencial para o mesmo Tabaré Vasquez, de quem a havia recebido 4 anos antes. A atual conjuntura política parece propícia a uma revisão das leis que até então têm mantido no escuro certas partes da memória no país.

No Paraguai, a descoberta e abertura dos chamados “arquivos do horror”<sup>197</sup> forçou a sociedade a encarar as atrocidades cometidas pelo stronismo. Em 2008, o trabalho da Comissão de Verdade e Justiça culminou na publicação de um Relatório Final cujo argumento foi: “Anive haguã oiko” (algo como “que não volte a ocorrer” em guarani). A Comissão investigou as violações aos direitos humanos cometidas por agentes estatais e paraestatais entre 1954 e 2003; seu foco principal incidiu sobre os 35 anos de ditadura de Stroessner. Os trabalhos da Comissão resultaram também em dez denúncias judiciais contra violadores, bem como em uma lista de 177 recomendações ao poder público paraguaio. Entre elas, dar continuidade à busca pelos restos dos desaparecidos políticos, preservar antigos centros de tortura como espaços de memória, alterar nomes de ruas e outros locais públicos que homenageiam violadores, e solicitar a outros países que abram seus arquivos relacionados à violação de direitos de cidadãos paraguaios, notadamente em referência às ações da Operação Condor.<sup>198</sup> O Paraguai, contudo, continua a ser uma das nações cuja herança ditatorial se faz mais presente. O partido Colorado, estrutura político-partidária que deu base ao stronismo, se mantém no poder até hoje, com exceção de um curto intervalo de tempo do frágil governo da Frente Guasú, derrubada por um golpe institucional em 22 de junho de 2012.

---

<sup>197</sup> Cf. PAZ, Alfredo Boccia; AGUILAR, Rosa Palau; SALERNO, Osvaldo. **Paraguay: los archivos del terror** – Los papeles que resignificaron la memoria del stronismo. Asunción: Servilibro, 2008.

<sup>198</sup> Cf. ALARCON, Daniela; MANDELLI, Bruno. **No Paraguai, a memória viva da “longa e escura noite de 35 anos”**. Revista Adusp. Junho de 2011. Disponível em: <<http://www.adusp.org.br/files/revistas/50/r50a08.pdf>>. Acesso 15 nov. 2013.



O Brasil é um caso à parte, sempre na resoluta vanguarda das práticas ditatoriais, a ponto de ajudar a arquitetar o golpe contra Allende e exportar técnicas de tortura aos países vizinhos, se mantém na retaguarda em termos de recuperação da memória de seu passado ditatorial. A lei da anistia permanece vigente há mais de 20 anos e quase nenhum criminoso do período ditatorial foi julgado. Recentemente foi redigido o Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade. Em seu trabalho de dois anos e sete meses de investigação, a comissão apresentou uma lista com 377 violadores dos direitos humanos durante a ditadura e recomendou a responsabilização criminal, civil e administrativa dos 196 que permanecem vivos. Além dos agentes envolvidos diretamente nos casos de torturas, mortes e desaparecimentos forçados, a relação inclui os cinco ditadores que governaram o Brasil entre 1964 e 1985. Segundo o relatório, a decisão deve-se ao reconhecimento de que “a repressão e a eliminação de opositores se converteram em política de Estado, concebida e implementada a partir de decisões emanadas da Presidência da República e dos ministérios militares”.<sup>199</sup> Em suas conclusões, a comissão recomendou várias medidas institucionais, reformas constitucionais legais, incluindo a revisão da Lei de Anistia de 1983, além de propor também o seguimento dos trabalhos de investigação sobre o período ditatorial. No entanto, a CNV não tem o poder de punir nem levar a julgamento os responsáveis pelos crimes cometidos durante a ditadura e, ao que aparenta, um debate profundo sobre esse passado na sociedade brasileira se encontra até o momento inviabilizado. Isso parece acontecer não só pelos entraves legais e forças políticas e econômicas por trás do esquecimento forçado, cabe também lembrar que o aparato midiático televisivo hegemônico se construiu praticamente *a partir do* regime, legitimando assim seu legado e contribuindo para a criação de um vazio representacional sobre a história recente.<sup>200</sup> Apesar de o país ter eleito, para dois mandatos uma ex-militante de esquerda, vítima da perseguição e tortura dos agentes da ditadura, o país parece sofrer de uma amnésia coletiva em relação a esse período de cerceamento de liberdades e perseguição

---

<sup>199</sup> Cf. BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório / Comissão Nacional da Verdade; v. 1 e 2 – Brasília: CNV, 2014. Disponíveis em: <[http://www.cnv.gov.br/images/relatorio\\_final/Relatorio\\_Final\\_CNV\\_Volume\\_I\\_Tomo\\_I.pdf](http://www.cnv.gov.br/images/relatorio_final/Relatorio_Final_CNV_Volume_I_Tomo_I.pdf)> <[http://www.cnv.gov.br/images/relatorio\\_final/Relatorio\\_Final\\_CNV\\_Volume\\_I\\_Tomo\\_II.pdf](http://www.cnv.gov.br/images/relatorio_final/Relatorio_Final_CNV_Volume_I_Tomo_II.pdf)> Acesso em: 10 dez. 2014.

<sup>200</sup> Sobre esta questão Cf. LEAL FILHO, Laurindo. **Quarenta anos depois, a TV brasileira ainda guarda as marcas da ditadura**. Revista USP, n. 61, p. 40-47, 2004. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/61/04-laurindo.pdf>>. Acesso em 15 dez. 2014.

política que durou 21 anos. A Comissão da Verdade, apesar de suas restrições, divergências internas e críticas por parte de diferentes setores, incluindo vítimas e setores de esquerda,<sup>201</sup> parece representar, ao menos, indícios de que finalmente estamos produzindo movimentos no sentido de levar luz para outras partes desse passado nacional. Andreas Huysen, no entanto, aponta para a complexa relação entre memória individual e direitos humanos. Esta questão não é, segundo o autor, tão simples de tangenciar, uma vez que a implementação jurídica ou social de uma exigência moral da lembrança também implicaria na violação do direito de esquecer. De qualquer forma, o autor lembra que a “instauração ativa de processos por violações dos direitos humanos também depende da força dos discursos históricos na esfera pública, - no jornalismo, nos filmes, nos meios de comunicação, na literatura, nas artes”.<sup>202</sup> A questão, ao que parece, é tentar da melhor forma evitar os abusos aos quais ambos são permanentemente sucessíveis.

Observando a conjuntura atual nesses diferentes países, tanto no plano da memória como dos direitos humanos, nota-se claramente que está em jogo uma difícil luta pelo resgate das memórias históricas dos anos ditatoriais e seus correspondentes julgamentos históricos. Percebemos avanços e nos frustramos com recorrentes retrocessos. A luta das vítimas parece acontecer, com exceção talvez da Argentina, em um espaço fechado em meio a corredores judiciais, sem a participação efetiva da sociedade. O legado das ditaduras está permanentemente presente, seja na vigência de suas leis de anistia, seja em seus espaços oficiais de representação, seja na estrutura econômico-social delimitada por elas, seja no corpo de suas vítimas, seja na sensação de vazio do mundo da mercadoria erguido a partir da catástrofe. Na verdade, a impressão é de estarmos, como em um *shopping center*, presos entre a parede das lojas e seu enorme vão central. A ausência representacional da memória dos vencidos durante a ditadura, como o corpo daqueles que desapareceram, é uma ferida viva tanto para aqueles que sobreviveram à catástrofe quanto para os que

---

<sup>201</sup> Cf. MARTINS, Rodrigo. A verdade jogada no lixo. **Carta Capital**. Seção: Política. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/830/a-verdade-jogada-no-lixo-2063.html>>. Em seu texto, o autor argumenta que sem a revisão da Lei da Anistia é inútil listar os crimes da ditadura e aponta desde o boicote das Instituições Militares ao serviço da comissão às divergências internas que contribuíram, entre outras questões, para isolar os trabalhos da Comissão do debate aberto com a sociedade. Acesso 18 dez. 2014.

<sup>202</sup> HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**. Op. Cit. p. 200

tentam buscar no passado, destruído pelas ditaduras, a possibilidade de outro futuro. A figura do desaparecido, lembra Márcio Seligmann-Silva, torna as manifestações políticas de e da memória ditatorial extremamente difíceis. Essa prática destrói qualquer possibilidade de luto ligada a um determinado espaço. Como o corpo dos desaparecidos, o vazio instaurado na memória coletiva para a passagem do neoliberalismo triunfante corrobora ainda mais para interromper os caminhos aos passados obscurecidos. Como reconstruir um estatuto de memória ante tal quebra representacional? Como fazer com que esses vaga-lumes de memória possam ser vistos em meio à luz ofuscante dos aparelhos de televisão?<sup>203</sup> Seligmann-Silva também observa o fato de as culturas desses países sul-americanos, marcadas ainda pela prática mista da tradição oral ao lado da escrita, terem sido “tomadas de assalto pela colonização pela via tecnológica com a sua característica onipresença de imagens”.<sup>204</sup> E isso se manifesta, segundo ele, em uma grande dificuldade de manter o passado ativo no presente.

Em vez de uma herança viva, os traumas do passado são considerados “superados”, uma vez tendo sido devidamente expostos/cultuados na mídia. Sobretudo a televisão possui esse poder de concretizar – no espaço exíguo da tela brilhante do televisor – a falsa realização das utopias que leva de roldão o passado, as culpas, responsabilidades e, desse modo, a própria seiva que poderia levar a um movimento civil que deveria lutar, por exemplo, pelo esclarecimento do paradeiro dos desaparecidos.<sup>205</sup>

Em suas lembranças do tempo do cárcere, Carlos Liscano recorda que alguns torturadores orgulhavam-se de não deixar marcas no corpo das vítimas. Essa parece ser a pretensão de uma mídia preocupada em não mostrar marcas desse passado histórico. No entanto, o que foi escrito no corpo das pessoas tocadas pela mão branca<sup>206</sup> dos regimes ditatoriais do Cone Sul não pode ser apagado, tampouco

---

<sup>203</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**; tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

<sup>204</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: **História, memória, literatura**. *Op. Cit.* p. 83

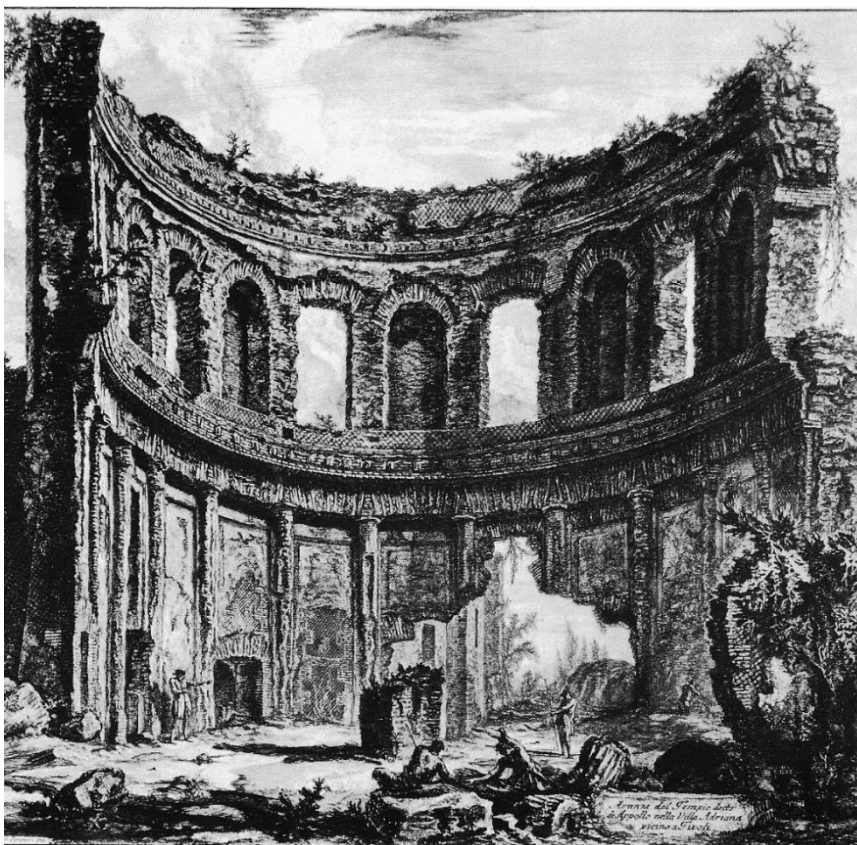
<sup>205</sup> *Idem.* p. 83-84

<sup>206</sup> Referência à Mano Blanca, grupo paramilitar anti-comunista, apoiado pelos Estados Unidos, e responsável por milhares de mortos na Guatemala durante a segunda metade da década de 1960.

podem ser apagadas as marcas desse trauma no corpo social dessas nações, porque há demandas do próprio presente que tornam o reincidir sobre o passado um ato irremediável. Dentre os diferentes espaços de memória a partir dos quais é possível ver as marcas deixadas pelos regimes, a literatura, assim como outras artes como o Cinema, a Dramaturgia, as Artes Plásticas e outras formas de representação simbólica, tem uma condição bastante relevante. Como ponto intermedial entre a história, a memória, a arte da alteridade e o testemunho, a escritura literária tem, tanto no período ditatorial como em seu presente remanescente, se transformado em um armazenador de memórias que, apesar da censura institucionalizada, sempre conseguiu sobreviver às investidas de apagamento, tanto por parte da empresa ditatorial, como da midiática e mercadológica provenientes dela. Walter Mignolo lembra disso ao afirmar que a literatura, como um ponto alternativo à chamada história oficial, parece ter desenvolvido essa capacidade de albergar histórias dissidentes que concorrem com as versões oficiais dominantes.<sup>207</sup> Esses arquivos têm guardado não apenas as memórias e as escritas do corpo daqueles que foram vítimas, mas também os trabalhos de alteridade daqueles que foram interlocutores dessas vítimas, sejam eles diretos ou indiretos. A partir desta pequena reflexão, passo a expor aqui minhas leituras de Liscano e Bracher. Em *El furgón de los locos*, tentarei observar principalmente o que Assmann chama de *escritas do corpo* ligadas à prática literária do testemunho, enquanto que no romance de Bracher procurarei elementos da escrita da alteridade, sobretudo no que concerne ao empréstimo de memórias para a confecção de uma entidade literária constituída identitariamente a partir do trabalho ético do luto.

---

<sup>207</sup> Cf. MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: **Literatura e história na América Latina** Op. Cit.



**Figura 4** – Impressão de *Veduti di Roma*, de Giovanni Battista Piranesi

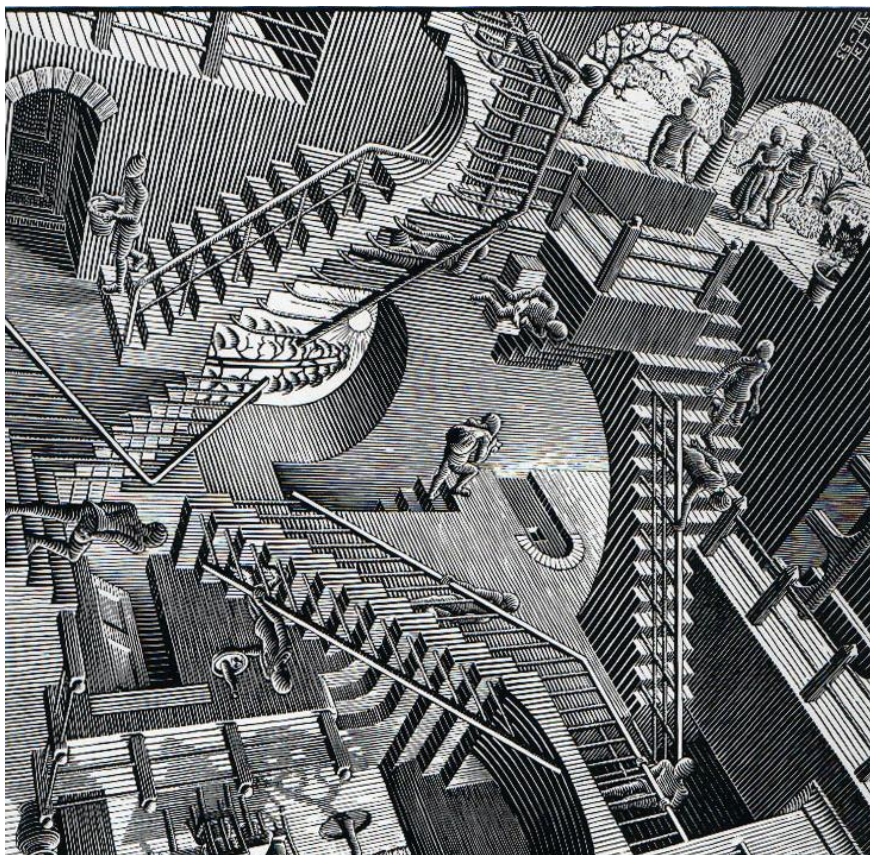


**Figura 5** – Interior do Shopping Center Pátio Higienópolis, em São Paulo



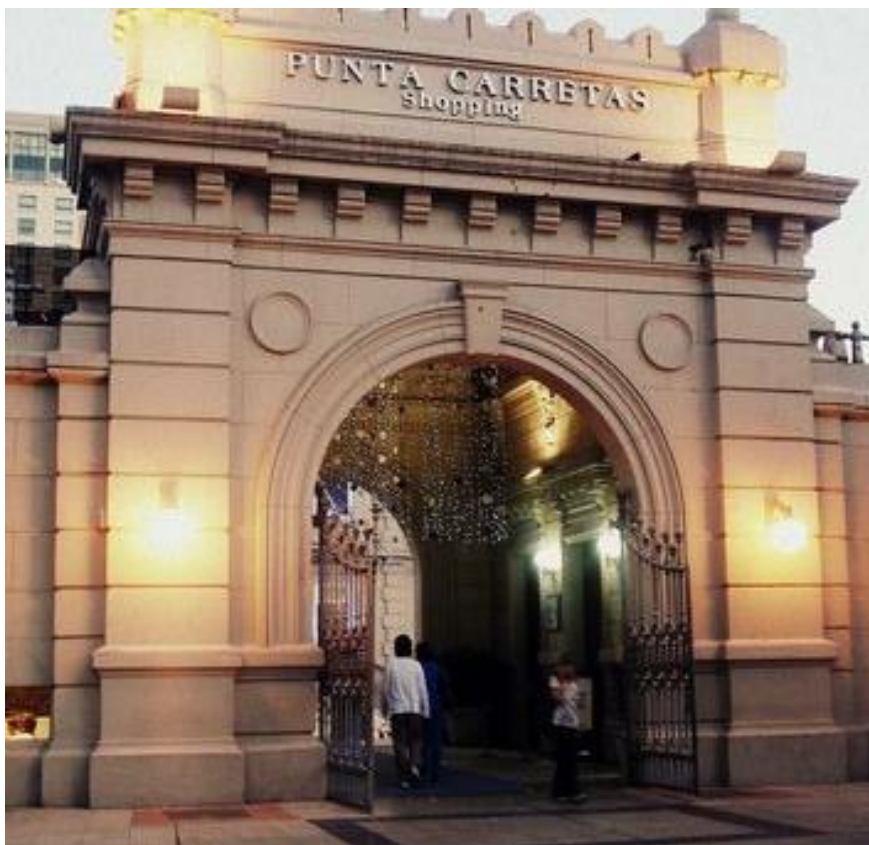


**Figura 6** – Escadas do *Shopping Center Via Brasil*. Irajá. Rio de Janeiro

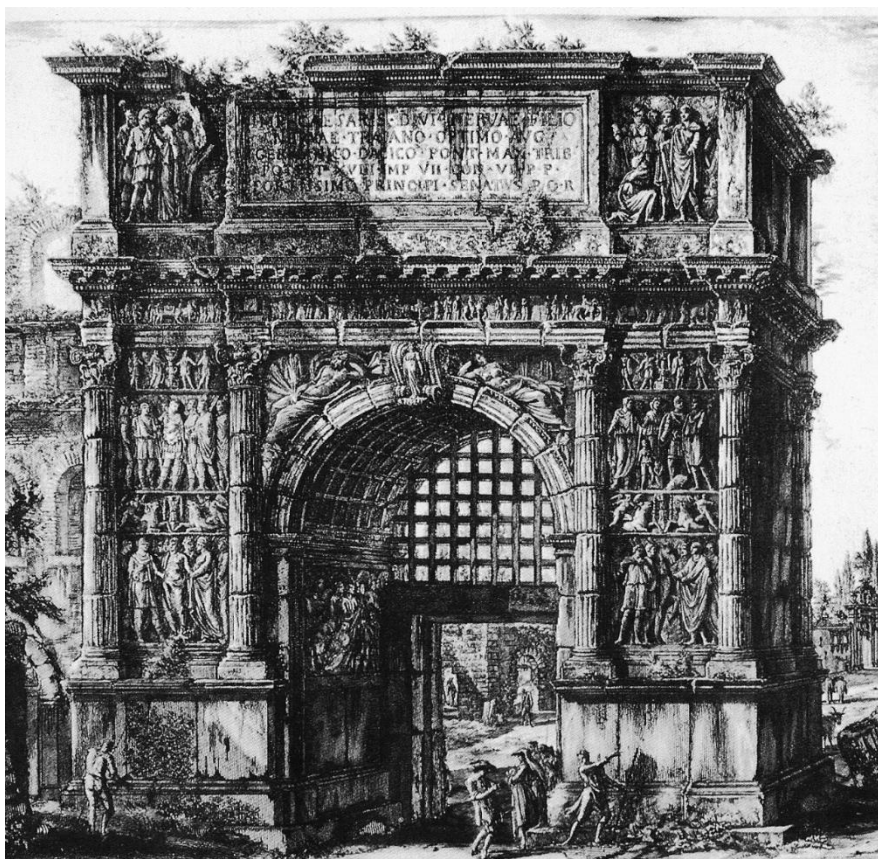


**Figura 7** – Impressão de *Relativity*, de 1953, de Maurits Cornelis Escher





**Figura 8** – Entrada do Shopping Center Punta Carretas, em Montevideo



**Figura 9** – Arco di Traiano, em Benevento, de Giovanni Battista Piranesi

## DEPOIS DE UMA LONGA ESPERA, VOLTAR AO MEU CORPO, E PODER DIZER ENFIM O QUE SENTIMOS, ELE E EU: DE *EL FURGÓN DE LOS LOCOS*

*Depois da iniciação, quando já ficou esquecida a dor, ainda resta algo, um resíduo irreversível, os vestígios que a faca ou a pedra deixam no corpo, as cicatrizes das feridas recebidas. Um homem iniciado é um homem marcado. As marcas impedem o esquecimento, o próprio corpo traz em si as marcas da memória, o corpo é memória.*

Pierre Clastres. *Inimigos públicos: estudos sobre antropologia política.*

Em 1985, duas semanas depois que o governo uruguaio, recém eleito, promulgou uma lei de indulto aos presos políticos encarcerados, em 14 de março, o prisioneiro político chamado 490 deixou sua estada de doze anos, quatro meses e vinte dias na prisão conhecida como *Penal de Libertad* rumo à liberdade exilada. Como muitos de seus companheiros do Movimento de Libertação Nacional Tupamaros, o jovem, então com 23 anos, havia sido detido e condenado por subversão política e terrorismo contra o Estado. Durante os quase treze anos em que esteve no cativeiro, esse *pibe*, recém-saído da adolescência, fez sua passagem à idade adulta submetendo-se a todo tipo de castigos e torturas físicas e psíquicas no submundo de seu confinamento. Aprendeu nesse tempo, segundo seus relatos, o que há de melhor e de pior no ser humano, e saiu da prisão com a convicção de se tornar escritor. No dia em que finalmente era conduzido à liberdade, percorreu, juntamente com outros presos recém-libertados várias ruas de Montevidéu até os antigos domicílios de cada um deles. O título da obra que me proponho a analisar agora, *El Furgón de los locos*, faz alusão a essa insólita viagem. Depois de quase trinta anos, o prisioneiro 490, agora reconhecido nacional e internacionalmente pelo nome de Carlos Liscano, se submeteu à iniciativa de voltar aos anos do cárcere na tentativa, ao que parece, de procurar o que deixou lá. Como o escritor Jorge Semprún, que compôs seu testemunho sobre a experiência no campo de concentração de Buchenwald apenas décadas depois de sua libertação,<sup>208</sup> foram necessários trinta anos de espera para

<sup>208</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. In: **História, memória, literatura. Op. Cit.** p. 53



que Liscano voltasse às celas do *Penal Libertad* e reencontrasse lá seu corpo, que, machucado, cansado, sujo, amedrontado, continuava esperando-o.

Hace días que estoy en un cuartel del Ejército, encapuchado hasta los hombros; el pantalón, la camiseta, el calzoncillo, los zapatos empapados. Tengo 23 años. No sé qué día ni qué hora es. Sé que es de noche, tarde. Acaban de traerme de la sala de tortura, que está en la planta baja, bajando la escalera, doblando a la izquierda. Se oyen los gritos, un torturado, otro, y otro y otro, toda la noche. No pienso en nada. O pienso en mi cuerpo. No lo pienso: siento mi cuerpo. Está sucio, golpeado, cansado, huele mal, tiene sueño, hambre. En este momento en el mundo somos mi cuerpo y yo. No me lo digo así, pero lo sé: no hay nadie más que nosotros dos. Pasarán muchos años, casi treinta, antes de que pueda decirme qué es lo que siento. No decirme “qué se siente” sino que sentimos él y yo.<sup>209</sup>

Mas essa postergada volta simbólica recai sobre um problema fundamental: como agora representar uma experiência que, devido a seus extremos, parece ter ficado durante tanto tempo intransponível? Talvez, como no caso de Semprún, aferrada à opção pelo esquecimento, ou ainda, igualmente a muitas das tentativas de testemunho do horror, permanentemente inacessível às investidas da palavra. Além disso, como retratar episódios que em meio à perplexidade do vivido parecem ter extraído do sujeito não apenas sua capacidade de entender o horror, mas também a própria autoridade sobre suas memórias? Se é difícil acreditar que tais atos de barbárie possam existir, como confiar nas lembranças sobre eles? Seligmann-Silva alude ao fato de que para a testemunha de um evento-limite – como no caso de grande parte de seus estudos, a catástrofe da *Shoah* – impõe-se uma questão incontornável: “a ‘opção’ entre a ‘literalidade’ e a ‘ficção’”.<sup>210</sup> Ao depararmos com a narrativa de Liscano, constatamos esse dilema, e percebemos que a opção foi feita. Estamos diante de uma recuperação da memória que, embora esteja fundamentalmente delimitada pela busca do “real”, é atravessada inelutavelmente pelo ficcional, seja pela impossibilidade de narrar o horror tal como aconteceu, seja pela quebra da autoridade discursiva sobre a memória por parte de um sujeito que

<sup>209</sup> LISCANO, Carlos. **El furgón de los locos**. Montevideo: Editorial Planeta, 2007. p. 7

<sup>210</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. In: **História, memória, literatura**. Op. Cit. p. 47

tem essa memória marcada em seu próprio corpo. Em *El escritor y el outro*, o próprio Liscano reconhece isso:

Todo esto, está claro, es reconstrucción de mi cabeza treinta años después. Sé que El furgón de los locos no dice todo lo que fue. Puede deberse a mi impericia, pero hay una parte que es indecible. El terror es indecible, la perspectiva de que la tortura no tiene tiempo, que empieza y no terminará nunca, que a uno pueden torturarlo durante días, cinco, seis, ocho años después, podían sacar un preso de la cárcel para torturarlo. Una noche me llevaron a la sala de tortura. Había otro preso a quién no conocía. Ni siquiera es noche pude verlo. La diversión consistía en hacer que un preso consiguiera quebrar al otro. Aquello era obscenidad mayor. Era la violación del cuerpo, otra vez, pero ahora como espectáculo. Y al dolor se mezclaba el pudor, la vergüenza, el estar obligado a mostrar al compañero la debilidad y la miseria propias. Uno no pensaba que la indefensión era una excusa. Uno no sentía que el estar encapuchado, esposado a la espalda, podía mitigar la vergüenza.<sup>211</sup>

Reiterando a constatação anterior, o que se pode inferir desse pequeno relato de Liscano é uma tentativa irresoluta de descrever o “real”. A parte que para o autor é considerada “indizível” vem, paradoxalmente, acompanhada da descrição do episódio, isto é, se apresenta “dita”, enunciada. No entanto, o que parece ser indizível é o terror da espera entre uma sessão de tortura e outra; indizível talvez seja encontrar meios de representação para o ato sádico empreendido pelos torturadores – como se não bastassem as constantes humilhações e torturas – fazendo com que dois prisioneiros se espanquem, sem mostrar um ao outro seu rosto, apenas suas próprias debilidades e misérias. Indizível para o autor parece ser também a vergonha de ter sido submetido a tal ato de sadismo e perversão e ter de conviver, para sempre, com essa vergonha. Chegamos assim a um ponto importante. Narrar não significa necessariamente representar. Como aqueles *que cavavam e cavavam* do poema de Paul Celan, estamos diante de uma operação ao mesmo tempo obrigatória e sem fim redentor, que se vê obrigada a recorrer necessariamente a elementos da ficção, porque o “real” parece ter excedido os limites da própria literalidade. Dadas essas questões, que se abrem como fenda axiológica entre experiência e representação, fenda que os expedientes da memória buscam constantemente atravessar, pretendo analisar algumas considerações de teóricos da literatura e da memória na tentativa de

---

<sup>211</sup> LISCANO, Carlos. **El escritor y el otro**. Montevideo: Planeta, 2007. p. 68

encontrar caminhos em meio às lembranças reconstruídas literariamente por Liscano. Minha preocupação no momento é entender os recursos e os limites da representação memorialística do *eu*, sobretudo quando esse *eu* é fundamentalmente atravessado pela experiência traumática. Para tanto, passo a empreender um caminho que parte das ideias em torno da biografia em Bakhtin, percorrendo as chamadas *escritas do corpo* discutidas por Aleida Assmann, até chegar às questões tangentes ao trauma e ao testemunho em Márcio Seligmann-Silva. Classifico o notadamente difícil expediente literário de *El furgón de los locos* como mais um dos trabalhos de luto elencados neste estudo. Como os corpos dos mortos que voltam às praias uruguaias reivindicando justiça, como os corpos dos filhos e netos remanescentes da *apropiación* que lutam para recuperar sua identidade histórica, como os corpos alegóricos que transitam em *Dos veces junio* e *Impuesto a la carne*, nesta narrativa, um corpo de sobrevivente reivindica também, pelas memórias marcadas em si, a justiça pela catástrofe que recaiu sobre ele.

### Escritas do eu: quem eu sou *ou* como me represento?

Te recuerdo, solo, alto y delgado, muchacho,  
queriéndote inconfundible.  
Pura llama consumiéndose entre llamas  
luchando por ser yo. Es decir, no el de ahora,  
aquel, el que tú sabes, el otro.  
Y no era así...  
¿O sí era? ¿Quién lo sabe?  
¿Aún vive el otro, el mejor yo a que tú aspiraste?  
Porque la tenue luz que eres, reflejo  
de todos los espejos, también se refleja en los otros y  
vuelve. Y el mejor, el soñado,  
el nunca jamás confesado, solo sujeto,  
ése aquel, solo y alto,  
todavía quiere llegar a ser

Carlos Liscano, do poemário *¿Estará no más cargada de futuro?*

Aprendemos, com Mikhail Bakhtin, que nenhum reflexo de nós mesmos pode nos abarcar integralmente, pois, o processo de nossa própria representação, sendo imanente à nossa consciência responsável e única, torna-se fator de sentido e valor do desenvolvimento ulterior dessa consciência,<sup>212</sup> ou seja, na tentativa de mostrar uma imagem plena de nós mesmos, faltam a esses reflexos a dialética da alteridade, o dialogismo. “Minha própria palavra sobre mim mesmo não pode ser essencialmente a última palavra, a que me conclui; para mim, minha palavra é um ato, e este ato só vive no acontecimento singular e único da existência.”<sup>213</sup> Para Bakhtin, portanto, nenhuma enunciação é possível no vazio axiológico absoluto. Na ausência de valores morais, éticos, ideológicos, estéticos, espirituais se torna impossível, inclusive, a própria consciência. No entanto, considera Bakhtin, “o próprio fato de eu ter consciência de mim na existência já sugere que não estou só no auto-informe, que me reflito axiologicamente em alguém, que alguém está interessado em mim.”<sup>214</sup> O que significa, presumivelmente – e aqui aludo às escrituras do corpo como a de Liscano – que esse alguém possa inclusive ser eu mesmo, situado em outro cronotopo. Portanto, se esse auto-informe se vê obrigado axiologicamente a dirigir-se a alguém, com os olhos de quem esse alguém o lê? Segundo Bakhtin, no processo de recepção desse informe, tenderemos inevitavelmente à sua estetização. O autor do relato vai transformando-se de certo modo em personagem, o que antes era matéria bruta vai transformando-se em eventual elemento estético e, conseqüentemente, em eventual objeto artístico:

Lendo a confissão com nossos próprios olhos, acrescentamos uma posição axiológica de distância em relação ao sujeito do auto-informe-confissão com todas as possibilidades relacionadas a essa posição, inserimos toda uma série de elementos transgredientes: damos importância de acabamento ao final e a outros elementos (pois estamos temporariamente de fora), lançamos o fundo (percebemos tudo na determinidade da época e da situação histórica, se isso é de nosso conhecimento, e, por último, simplesmente percebemos sobre o fundo daquilo que conhecemos melhor), colocamos no espaço abrangente elementos particulares da realização etc. De todos esses

---

<sup>212</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**; introdução e tradução do russo: Paulo Bezerra. 4ª Ed. São Paulo: Martin Fontes, 2003. p. 131

<sup>213</sup> *Idem*. p. 131

<sup>214</sup> *Ibidem*. p. 133

elementos do excedente trazidos de fora pela percepção pode desdobrar-se uma forma esteticamente acabada de obra.<sup>215</sup>

Partindo desse ato da palavra como auto-informe-confissão, que pode ser lido tanto a partir de um enfoque estético ou meramente teórico/cognitivo, Bakhtin chega ao que considera a forma transgrediente imediata em que é possível sim objetivar artisticamente a si mesmo e a própria vida, ou seja, a biografia ou autobiografia.<sup>216</sup> Em sua reflexão inicial sobre essa forma discursiva, o autor faz algumas considerações. Entre elas, aquela que propriamente diz respeito ao que se considera *coincidência* entre autor e personagem. Para Bakhtin, tal especulação consiste em uma contradição, visto que “o autor é elemento do todo artístico e como tal não pode coincidir dentro desse todo com a personagem, outro elemento seu”.<sup>217</sup> Seguindo esse raciocínio, a coincidência pessoal “na vida” da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina, segundo o pensador russo, a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico. Do ponto de vista do caráter particular do autor em sua relação com a personagem, afirma Bakhtin, conclusivamente, que é sempre possível “perguntar como eu represento a mim mesmo diferentemente da pergunta: quem sou?”.<sup>218</sup>

Reconhecemos, portanto, que há, na biografia artística, tal separação entre *aquele que fala e aquele do qual se fala*, e lembramos das palavras de Ricoeur que aludem ao fato de que os abusos da memória e do esquecimento se dão principalmente em decorrência das *características inelutáveis da narrativa*. Cabe, no entanto, ir um pouco mais fundo no pensamento de Bakhtin no que diz respeito à *narração de si* sob os auspícios de biografia, porque ela pode permitir, como tentarei demonstrar, a contemplação dessa mesma forma narrativa em seu avesso, ou seja, a escritura pessoal como testemunho. Na sequência de seus argumentos, Bakhtin afirma que “o autor de biografia é aquele outro possível, pelo qual somos mais

---

<sup>215</sup> *Ibidem*. p. 136

<sup>216</sup> Para Bakhtin, não existe um limite acentuado e de princípio entre a autobiografia e a biografia. Diferenças existem e podem inclusive ser grandes, argumenta ele, mas não se situam no plano da diretriz básica da consciência. “Nem na biografia, nem na autobiografia o eu-para-si (a relação consigo mesmo) é elemento organizador constitutivo da forma”, conclui. *Ibidem*. p. 138

<sup>217</sup> *Ibidem*. p. 139

<sup>218</sup> *Ibidem*. p. 139

facilmente possuídos na vida, que está conosco quando nos olhamos no espelho, quando sonhamos com a fama, fazemos planos externos para a vida”.<sup>219</sup> Em resumo, Bakhtin atribui à *escrita de si* a possibilidade de viver uma vida de modo imediatamente ingênuo, tempestuoso e alegre, embora, obviamente, nunca livre de eventuais fatalidades. Prossegue o autor:

Em nossas lembranças habituais do nosso passado, o frequentemente ativo é o outro, em cujos tons axiológicos recordamos a nós mesmos [...]. A maneira de recordação tranquila de nosso passado que ficou distante é estetizada e formalmente próxima da narração (as lembranças à luz do futuro do sentido são lembranças penitentes). Qualquer memória do passado é um pouco estetizada, a memória do futuro é sempre moral.<sup>220</sup>

Se a biografia consiste na “possibilidade de viver um ato tempestuoso e alegre”, se predominantemente as “recordações tranquilas” servem de objeto para posteriores estetizações e narrativizações, onde se expõe, narrativamente, a possibilidade de reviver um ato intempestivo e triste? Onde se expõem as recordações que, dado o terror do vivido, de maneira alguma podem ser consideradas tranquilas? É óbvio que o horizonte contemplativo de Bakhtin, pelo menos em suas considerações sobre a biografia, não abarca estas questões. Ao lado de sua afirmação de que “qualquer memória do passado é um pouco estetizada” também podem existir outras, como a de Seligmann-Silva: “toda a escritura do passado é uma (re)inscrição penosa e nunca total”.<sup>221</sup> Na tentativa de estabelecer a relação entre tais conceitos, que de modo algum são incompatíveis entre si, mas procurando também lograr uma passagem entre as ideias de Bakhtin sobre as escritas de si e as escritas do corpo que orientam a prática do testemunho, destaco mais uma passagem presente na *Estética da criação verbal* no que ainda diz respeito à biografia:

A biografia não é uma obra e sim um ato estetizado orgânico e ingênuo, praticado em um mundo imediato investido de autoridade semântica, por princípio aberto mas organicamente auto-suficiente. A vida biográfica e a

---

<sup>219</sup> *Ibidem.* p. 140

<sup>220</sup> *Ibidem.* p. 140

<sup>221</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: **História, memória, literatura**. Op. Cit. p. 76

enunciação biográfica são sempre cercadas de uma fé ingênua, seu clima é quente; a biografia é profundamente crédula mas de uma credulidade ingênua (sem crises), pressupõe um ativismo bondoso, que se situa fora dela e a engloba; no entanto, esse não é o ativismo do autor; este mesmo necessita dele juntamente com a personagem (pois ambos são passivos e ambos se encontram no mesmo universo da existência); esse ativismo deve situar-se além das fronteiras de toda a obra (porque esta não está plenamente acabada e isolada); como o auto-informe-confissão, a biografia indica seus próprios limites.<sup>222</sup>

Levando em consideração tal afirmação, cabe, do mesmo modo que nas indagações anteriores, fazer outras perguntas: Como é possível para aquele que, no extremo da existência, perdeu definitivamente a ingenuidade, reconstruir um relato auto-suficiente? Como é possível para aqueles que suportaram o extremo de realidade das câmaras de tortura e dos campos de concentração se manterem ingenuamente crédulos em relação à experiência? E quando a reescritura do próprio passado não tem espaço para sonhos com fama, mas apenas pesadelos de ignomínia? Ou ainda, quando for insuportável olhar para o espelho, como podemos empreender uma narrativa heroica de nós mesmos? Bakhtin está certo quando afirma que a biografia aponta seus próprios limites, dessa fronteira demarcada pela fé ingênua da escrita de si começa a expandir-se a incredulidade perplexa do testemunho.

### **Escritas do corpo: Quem eu era *ou* como posso me reconstruir?**

*Como se cria uma memória para o animal humano? Como se entalha nesse entendimento de natureza instantânea, em parte embotado, em parte confuso, nesse esquecimento encarnado, alguma coisa de modo que ela permaneça ali? Marca-se a fogo, e com isso alguma coisa ficará na memória; só o que não termina, o que dói, fica na memória.*

Friedrich Nietzsche

---

<sup>222</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Op. Cit. p. 152

Observamos anteriormente que, em contraponto à biografia à qual Bakhtin se refere em seus estudos sobre autor e personagem, aparecem escrituras auto-referenciais que não comportam elementos como autoridade, autosuficiência, autodeterminação, memória heroica, credulidade sem crises, entre outros que podem comportar uma “memória tranquila” sobre si. Aleida Assmann chamará esse outro tipo de escritura de *Escritas do corpo*. Segundo a autora, essas formas de escritura “surtem através de longa habituação, através de armazenamento inconsciente e sob pressão e violência. Elas compartilham a estabilidade e a inacessibilidade”.<sup>223</sup> Dependendo do contexto, argumenta a autora, esses impulsos escriturais serão avaliados como autênticos, persistentes ou prejudiciais e dependem, para sua representação, essencialmente da estrutura material da memória, ou seja, recursos mnemônicos que a autora chama de “estabilizadores da recordação”. São eles a língua, o afeto, o símbolo e o trauma. Farei uma breve síntese desses *estabilizadores* a fim de encontrar expedientes a partir dos quais possa empreender uma leitura mais atenta dos recursos estéticos de rememoração literária presentes na obra de Liscano. Ao longo de minha passagem por esses elementos, no entanto, me deterei por mais tempo no trauma, visitando também algumas considerações de Seligmann-Silva sobre o tema. Isso porque considero a escrita mobilizada e impossibilitada pela experiência traumática o ponto determinante de *El furgón de los locos*. Percorramos, antes, a língua, o afeto e o símbolo.

Assmann considera imprescindível mencionar a língua natural como o estabilizador mais poderoso das recordações. “É muito mais fácil lembrar-se de algo que tenha sido verbalizado do que de algo que nunca tenha sido formulado na linguagem natural.” A verbalização se torna o próprio substituto da lembrança dos acontecimentos em si. Os signos linguísticos, segundo a autora, “funcionam como nomes, com os quais os objetos e situações podem ser evocados novamente”.<sup>224</sup> Pela língua, recordações individuais são estabelecidas e socializadas e, por meio de sua nomeação, submetidas à convenção do grupo.<sup>225</sup> Ao lado da imprescindível função mediadora da língua, Assmann destaca o afeto como outro fator que desempenha um

---

<sup>223</sup> ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**. *Op. Cit.* p. 260

<sup>224</sup> *Idem.* p. 268

<sup>225</sup> *Ibidem.* p.269



papel central na história da mnemotécnica. “Quando vemos algo extraordinariamente baixo, abominável, incomum, grande, inacreditável ou ridículo”, argumenta a autora, “tais coisas ficam gravadas em nossa memória por longo tempo”.<sup>226</sup> Aludindo a alguns exemplos de escrituras de recordações marcadas pela afetividade das memórias, a autora destaca, no entanto, que a memória afetiva “baseia-se em uma experiência psicofísica que escapa não apenas à verificação externa, como também à revisão própria”.<sup>227</sup> (Voltarei a esta questão principalmente no que diz respeito ao que Liscano chamou de *ficções do eu*, quando se põe em questionamento a veracidade das próprias recordações e a dificuldade de estabelecer uma linha entre o real e o ficcional no que se refere ao passado rememorado). Disponíveis o afeto (objeto da subjetividade), e a língua (instrumento de transposição) encontramos, como observa Assmann, o símbolo, como elemento gerador de sentido para o vivido, (formador de uma identidade, rememorável e narrável)

A estabilidade de uma parte essencial de nossas recordações depende da questão acerca da possibilidade de inventar e acrescentar um tal significado ou não [...]. Enquanto um currículo se compõe de dados pessoais verificáveis objetivamente, uma história de vida está baseada em recordações interpretadas que se fundem em uma forma rememorável e narrável. Tal formação chamamos de sentido; ela é a espinha dorsal da identidade vivida.<sup>228</sup>

### **O trauma e a memória não heroica do mártir**

Brevemente sintetizados estes estabilizadores de recordação descritos por Assmann, moverei minha leitura a partir de agora em direção às escritas do corpo no que tange à experiência traumática. Abordarei esse tema também no romance de Bracher por outros vieses. No momento, me interessa destacar a descrição de memória heroica – sobre a qual Bakhtin já nos projetou alguma luz – como transformação, sem maiores crises, da recordação em símbolo em relação a seu

---

<sup>226</sup> *Ibidem.* p. 269

<sup>227</sup> *Ibidem.* p. 271

<sup>228</sup> *Ibidem.* p. 276

antônimo conceitual, ou seja, o que pode ser considerado como *memória não heroica*. Assmann afirma que a memória heroica pressupõe um *self* integral, que dispõe de autoestima, livre-arbítrio, opções intelectuais, futuro, valores positivos, retórica do resgate, entre outros atributos que movimentam a recordação rumo à sua representação simbólica. A memória não heroica, por sua vez, está irreversivelmente desprovida desses recursos. A autora alude ao crítico literário Lawrence Langer afirmando que esse tipo de memória pertence ao que o autor chama de *self* danificado, “ao qual se subtraiu qualquer controle físico e intelectual sobre o ambiente e cuja língua perdeu qualquer conotação de autoridade”. Assmann lembra que Langer constata, por exemplo, na linguagem das vítimas do holocausto, “uma despedida de todo o léxico de conceitos que assegurariam o *self* integral, tais como: escolha, vontade, poder de reflexão, assecuração de expectativas.” A memória não heroica, afirma Langer, “documenta a exclusão de uma superação interpretativa do terror, porque os pressupostos para isso, tanto anímicos quanto espirituais, também caíram vítimas do terror nazista.”<sup>229</sup> Sendo assim, a memória não heroica e o *self* danificado, advindos do trauma, conclui Assmann, não são capazes de converter a experiência em símbolos remissórios. “O trauma estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência latente”. Diante disso, segundo a autora, a linguagem comporta-se de forma ambivalente. “Há a palavra mágica, estética, terapêutica, que é efetiva e vital porque bane o terror, e há a palavra pálida, generalizadora e trivial, que é a casca oca do terror.”<sup>230</sup>

No entanto, é bem sabido que o trauma, por mais terrível que se apresente, cobra uma representação. E para aqueles cujo corpo foi marcado por tais memórias, tentar representá-lo se torna muitas vezes uma tarefa ética perante o vivido, uma espécie de remissão à culpa por ter sobrevivido à catástrofe, ou, como nas palavras de Seligmann-Silva, um necessário despertar para a realidade da morte.<sup>231</sup> A partir da busca em meio a essas “sombras da consciência latente” às quais se refere Assmann, é que surge, entre outras formas de representação, a chamada literatura de

---

<sup>229</sup> Lawrence Langer, na obra: *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, citado por Aleida Assmann. *Ibidem*. p 276

<sup>230</sup> *Ibidem*. p. 278

<sup>231</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: **História, memória, literatura**. *Op. Cit.* p. 58

testemunho. Para Seligman-Silva, esse tipo de manifestação literária é mais do que um gênero: é, sobretudo, “uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de auto-referência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’”. Não obstante, segundo o crítico, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: esse “real” ao qual o autor se refere deve ser, antes, compreendido “na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação”.<sup>232</sup>

Seligmann-Silva lembra que, em um extremo dessa modalidade testemunhal, encontra-se a figura do mártir, no sentido de alguém que sofre uma ofensa que pode significar a morte. O autor observa também que esse termo, vindo do grego *μάρτυς*, significa justamente testemunha ou sobrevivente.<sup>233</sup> Segundo o autor, o sobrevivente que quase chegou a ser tocado pela morte é marcado por uma ausência fundamental, ausência esta que tenta de certa maneira suprir por meio da linguagem. “A linguagem/escrita nasce de um vazio – a cultura, do sufocamento da natureza e o simbólico, de uma reescritura dolorosa do ‘real’”.<sup>234</sup> Caberá ao mártir, portanto, a tentativa de encontrar em uma língua que, conforme a ponderação de Langer, perdeu qualquer conotação de autoridade, um meio pelo qual expor sua memória não heroica. Isso equivale a estar sempre condenado a *cavar* e *cavar* o significado para tentar sepultar finalmente os corpos de suas ausências, porque, como arrazoa Ruth Klüger, “se não há túmulo, não cessa o luto”. Esse ato, irredimível por natureza, no entanto, lembra Seligmann-Silva, desperta uma modalidade de recepção nos leitores desses testemunhos que mobiliza a empatia na mesma medida em que desarma a incredulidade. “Tendemos a dar voz ao mártir, vale dizer, a responder à sua necessidade de testemunhar, de tentar dar forma ao inferno que ele conheceu – mesmo que o fantasma da mentira ronde as suas palavras”.<sup>235</sup>

---

<sup>232</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o real. In: **História, memória, literatura**. Op. Cit. p. 373

<sup>233</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. In: **História, memória, literatura**. Op. Cit. p. 47

<sup>234</sup> *Idem*. p. 48

<sup>235</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o real. In: **História, memória, literatura**. Op. Cit. p. 375-376

Na literatura de testemunho não se trata mais de imitação da realidade, mas sim de uma espécie de “manifestação” do “real”. É evidente que não existe uma transposição imediata do “real”. É evidente que não existe uma transposição imediata do “real” para a literatura: mas a passagem para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é marcada pelo “real” que resiste à simbolização. Daí a categoria de *trauma* ser central para compreender a modalidade de “real” de que se trata aqui. Se compreendemos o “real” como trauma – como uma *perfuração* na nossa mente e como uma ferida que não se fecha – então fica mais fácil de compreender o porquê do direcionamento da literatura diante do evento da literatura de testemunho.<sup>236</sup>

Fazendo esse caminho da biografia ao testemunho, da fé ingênua do discurso sobre si à incredulidade perplexa dos discursos do corpo, chegamos a uma prisão uruguaia, ainda não transformada em *shopping*. Lá procuramos um corpo entre as celas, queremos ouvir seu testemunho. Talvez, através desse caminho, tenhamos entendido que este corpo que testemunha não tem condições de contar sua história literalmente como aconteceu; sabemos que seu discurso transitará entre o “real” e o “ficcional”. Compreendemos que ele fará suas escolhas sobre o que contar e o que omitir, talvez saibamos reconhecer os afetos que o fizeram preferir esta ou outra escolha. Reconhecemos, e por que não dizer, admiramos, o trabalho extremo, sempre inconclusivo, de transformar o trauma em símbolo. Tentaremos encontrar em sua narração, portanto, também aquilo que não pode ser dito. Oxalá tenhamos desenvolvido também a ética da alteridade que circunscreve a figura da testemunha da testemunha.

### **Entrando em *El furgón de los locos...* para voltar à prisão**

El cuerpo, que durante tantos años fue lo único que tuve, pese a los golpes, a las miserias, al asco que una vez sentí por él, ahora, ya en camino de la vejez, animal amigo, sigue siéndome fiel.

Quisiera decirlo, y decírselo, con las palabras más comunes que un hombre habituado a trabajar con palabras puede encontrar: me gustaría poder elegir la muerte de mi cuerpo, el día, el lugar, y el modo. Que le sea serena y plácida.

---

<sup>236</sup> *Idem.* p. 382-383

Y algo absolutamente irracional: quisiera que un día mis huesos estén junto a los de mis padres, si fuera posible, Lo único que le pedí a mi cuerpo en la tortura fue que me permitiera algún día mirarlos a la cara con dignidad.

Montevideo, setiembre 2000-mayo 2001

Essa declaração, que encerra a obra *El furgón de los locos*, de Carlos Liscano, representa de certa forma um indício de que começa a findar-se o trabalho de luto. O movimento ondulante da memória parece aos poucos voltar ao equilíbrio depois que a pedra do testemunho turvou suas águas. A declaração parece indicar uma reconciliação com o animal-corpo de quem um dia o homem havia sentido vergonha, comiseração, nojo. Esse animal suportou a tortura e hoje, apesar dos anos de velhice, permanece fiel a esse homem, constante. Das palavras com as quais Liscano encerra sua obra, é possível inferir, enfim, o perdão, a abertura à possibilidade do esquecimento ativo, como nas palavras de Seligmann- Silva, “um despertar para a realidade da morte”. Mas para chegar a esse estado, foi necessário embarcar uma vez mais em *El furgón de los locos* e fazer o caminho inverso, partindo das ruas de Montevideu em direção à Penitenciária com o irônico nome de *Libertad*. Foi necessário empreender, sobretudo, um caminho até si mesmo, ao corpo assustado e ferido, que permaneceu, resiliente, em uma longa espera sem esperança, não apenas durante os treze anos de confinamento, mas também ao longo de quase três décadas nas quais se engendravam, lentamente, as palavras que pudessem enfim um dia ser compreendidas por ele. Um longo tempo de espera disfarçado, talvez, de esquecimento, que precedeu ao nascimento de um testemunho que pudesse enfim restituir seu estatuto de memória. Por isso *El furgón de los locos* pode ser lido como um tratado da espera, uma espécie de manual sobre o condicionamento físico e psíquico sobre o ato de esperar. Em minha análise, tentarei abordar as três partes do livro como rituais de passagem através do trabalho de luto que o exercício da memória terá que empreender. Tratarei cada uma dessas partes como atos (sobre a espera, a dor, o trauma) configurados a partir de cenas que descortinam os espaços da memória e expõem os impulsos discursivos rumo à busca de respostas, ao apaziguamento do espírito.

## Ato 1 – *Dos urnas en un auto: da disciplina da espera*

Como já aqui mencionado, a obra de Liscano se divide em três partes, cada uma delas subdividida em pequenos excertos intitulados por números arábicos, tais passagens raramente passam de duas páginas. O encadeamento entre os blocos narrativos pode se dar de maneira temporalmente linear, ou seja, um acontecimento seguindo a outro em ordem cronológica direta, ou por meio de elipses temporais, fazendo a narração saltar meses, anos, tanto progressiva como regressivamente. Em todas as partes, o discurso parece emanar do corpo do narrador, ele é o único ângulo a partir do qual é possível observar os fatos, tentar interpretá-los, situar-se espacialmente, temporalmente, psicologicamente. Mas há que se ter um cuidado nessa observação. Como representação memorial ulterior aos fatos narrados, não é possível dizer que a consciência desse narrador esteja no mesmo tempo em que se encontra seu corpo. Como já foi mencionado antes, é no afã de se restituir a ele que essa consciência migra em direção ao passado. No começo da narrativa, *El furgón de los locos* se abre, dali sai um menino que acaba de completar sete anos. Ele está aprendendo a contar as horas, mas não tem relógio. Mora em um sótão com seus pais. Essa cena de recordação se projeta à noite, o menino é despertado de seu sono pelo pai, a mãe está prestes a dar à luz. No táxi, no caminho ao hospital, se configura, para essa criança cujo sobrenome, Liscano, parece soar raro nessa região do país, a primeira manifestação da identidade rememorada: “Yo sé que en este momento no lo pienso así, un niño que cuenta y calcula todo lo que se pone delante, sin poder evitarlo, por toda la vida”.<sup>237</sup> Chegando ao hospital, o menino é deixado na *sala de espera* enquanto seu pai acompanha a mulher a caminho do parto: “Durante horas me quedo solo. No tengo con quien hablar, ni nada para comer ni nada para beber ni nada con qué jugar. Aquí estoy, un hombre de siete años, firme, como quiere mi padre.”<sup>238</sup> Para o menino, a única coisa que há de mais ou menos interessante nesse espaço é um relógio de parede. Durante um longo período a criança observa esse relógio, faz cálculos, começa a entender a lógica dos ponteiros, descobre como funciona o mecanismo. Dessa espera solitária na madrugada, em um hospital, enquanto nasce

<sup>237</sup> LISCANO, Carlos. *El furgón de los locos*. Op. Cit. p. 12

<sup>238</sup> *Idem*. p. 13-14

sua irmã, a criança, que calcula tudo o que está diante dela, aprende finalmente a contar as horas. “Es el 24 de mayo de 1956. Hoy aprendí la hora. Hoy nació mi hermana. Dos cosas para toda la vida”.<sup>239</sup> A introdução da obra expõe uma espécie de ritual de iniciação: a passagem ao mundo da espera e o início do disciplinamento por parte de alguém que está destinado a aguardar.

Tanto é assim que a próxima passagem da obra se dá dezesseis anos depois, em 27 de maio de 1972, no momento que essa criança, agora com 23 anos, é detida, encapuzada, algemada e levada para a prisão. É justamente o dia da festa de aniversário de sua irmã. Mas ele não poderá ir, sabe que ficarão preocupados, talvez sua irmã pense que ele não se interessa por ela, apesar de tudo, não há nada o que fazer. Nesse momento começa o exílio forçado para dentro do país, para seus campos de detenção, é o momento de abandono ao mundo de fora, ao mundo familiar, social, sem a possibilidade de despedida. Em sua estada no *Penal Libertad*, o jovem agora continua a desenvolver sua disciplina da espera. Primeiro, ensinando regularmente um companheiro de cela a ler e escrever, um fugitivo de *Punta Carretas* que caiu novamente detido ao voltar a Montevideu. Na iniciativa de ensinar o amigo, o protagonista estabelecerá uma regra rígida de estudos, cronometrada, disciplinada, com o afã de dar ordem ao tempo estanque da prisão. Mas disciplinar-se para a espera envolve outras questões, suportar a ausência dos seus, saber que algo pode acontecer a eles e não poder fazer nada para ajudar. É assim que o jovem recebe a notícia da morte da mãe, ele não poderá beijar seu corpo, participar dos rituais fúnebres, colocá-la em seu túmulo.

Mi madre ha muerto a los cuarenta y cinco años. Siempre, siempre tendrá cuarenta y cinco años. Llegará un momento en que yo habré vivido más años que ella, que seré mayor que ella. Ahora la enterrarán y yo no estaré allí, no podré acompañar a mi padre, no podré ver a mi hermana que vendrá de Buenos Aires para el entierro. No podré, no podré nada. Son tantas y tan grandes las preguntas que no sé por dónde empezar a responderlas.<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> *Ibidem.* p. 16

<sup>240</sup> *Ibidem.* p. 24

Aqui se apresenta outra face da espera, a resignação: suportar, não deixar-se parecer abatido. “Si muestro que estoy débil, aprovecharán para intentar destruirme. Por tanto, aqui todo sigue igual.”<sup>241</sup> Assim, o personagem se vê obrigado a postergar o trabalho de luto, deixá-lo em uma caixa de memória guardada para o tempo futuro. Voltará, portanto, à regularidade das aulas, e diante da relutância de seu companheiro, argumentará: “a mi madre le hubiera gustado que yo siguiera adelante, sin quebrarme. Veo que no está de acuerdo, pero para dejarme conforme hace lo que yo digo”<sup>242</sup>. Impossibilitado de enterrar seus mortos, cabe ao prisioneiro aferrar-se às lembranças, elas serão escolhidas a partir das imagens remissórias de seus afetos, recordações de recordações, imagens vistas ou imaginadas, como sua menina-mãe, correndo descalça pelos campos no inverno levando suas únicas sapatilhas na bolsa. Essas memórias também servirão de sustento para adaptar-se às regras duras da espera. “Repaso los recuerdos. Me llevará años organizar los recuerdos de aquella mujer.”<sup>243</sup>

Do mesmo modo que teve de suportar, em seu exílio forçado no interior ditatorial de seu país, a morte da mãe, o jovem Liscano, ou melhor, a personagem rememorada de si, tem de aguentar a notícia do suicídio do pai. E como havia acontecido anteriormente, o homem, agora órfão, único responsável sobre si, resolve também postergar esse luto, trabalhá-lo em seu confinamento como quem tece a mortalha para si ou para um dos seus. “Acaban de decírmelo y decido que aquí no pasó nada. Me cierro como una piedra. Quedaré así años.”<sup>244</sup> O ódio inicial em relação à atitude do pai, de quem necessitava, nesse tempo de espera, torna-se uma possibilidade de lembrança. Da inicial indignação passa à tolerância, acaba enfim relevando a atitude desesperada daquele homem de cinquenta e quatro anos, sem a mulher com quem havia vivido tanto tempo, com a filha distante, com a dor e a vergonha de ter um filho preso, em um país no qual tal condição equivale a carregar uma peste. No fim, considera o suicídio um ato de coragem, a decisão mais importante de uma vida. Trabalhar o luto se torna, assim, mais uma contingência da espera. Mas

---

<sup>241</sup> *Ibidem.* p. 24-25

<sup>242</sup> *Ibidem.* p. 25

<sup>243</sup> *Ibidem.* p. 26

<sup>244</sup> *Ibidem.* p. 30



há outras às quais o ser que espera terá de enfrentar, e com as quais terá de aprender a lidar: a culpa por estar preso, por ser esse inclusive um dos motivos dos desgostos do pai, a culpa por ter sobrevivido, a culpa por não ter como enterrar seus mortos. Por meio da culpa, se engendra, na espera, um compromisso, uma responsabilidade futura, uma justificativa para continuar esperando. Como a lembrança da mãe correndo descalça pelos campos, o ser que carrega o luto assumirá a consciência e a identidade do pai que morre, lembrará dele envolto em bolsas de estopa, encharcado, em um dia frio. Agora ele é o único responsável sobre si, mas tornou-se também o único responsável por seus mortos. A culpa se transforma em dívida.

Dentro de siete años ya no estaré en Uruguay. Entonces, hasta hoy, sentiré, en cualquier sitio que me encuentre, donde nadie me conoce, que se bien ya no tengo que darle cuentas a nadie de mis actos, más que a mí mismo, debo mantener una fidelidad al recuerdo de aquella niña que corre descalza bajo la lluvia por el campo, a aquel hombre envuelto en bolsas de arpillera, entumecido de frío sobre un carro. También sé que me gustaría que hubiera un lugar sobre el planeta donde estuvieran los restos de mis padres, un sitio al que yo un día pudiera ir a hablar con ellos, decirles que el hijo ya no está preso, agradecerles la protección y el cuidado que me dieron cuando era niño. [...] O no decirles nada. Decirme: si no cumpliste con la obligación de enterrar a sus padres, has cumplido con tu obligación de visitar su tumba por lo menos una vez en la vida.<sup>245</sup>

Os blocos narrativos subsequentes na primeira parte reforçarão a ideia do condicionamento da espera. Quem aprendeu a esperar durante tanto tempo na prisão está disciplinado suficientemente para aguardar, apesar de certa tensão, sua própria libertação. A temporalidade descrita no bloco 14 é coincidentemente o dia 14 de março de 1985. Dezenas de homens e mulheres esperam, por mais de vinte e quatro horas, a ordem de soltura. Todos passaram muitos anos na prisão: dez, doze, dezesseis. Para alguém que permaneceu tanto tempo no confinamento, aprendendo pacientemente os princípios fundamentais da espera, essas horas a mais, apesar da lógica tensão ante a possibilidade de ver-se finalmente livre, não parecem ser um incômodo, sabem que os vão libertar esta noite, mas não têm ideia da hora. Para essas pessoas, isso parece não importar muito. “Estamos habituados a esperar; a

---

<sup>245</sup> *Ibidem.* p. 33-34

esperar lo que sea. Ya esperamos todo lo que había que esperar, ahora no es nuestro problema. El problema es de ellos, que esperan órdenes para liberarnos.”<sup>246</sup>

Essa espera se segue inclusive dentro do caminhão que os levará para fora do exílio interno da ditadura. “Sentados dentro del furgón, el trámite de salida se demora. A esto también estamos habituados, sería sorprendente que no fuera así. Siempre hay que esperar. En definitiva, una cárcel es eso, esperar.” Acostumados a esperar pela comida, pelo banho, pela saída ao pátio, pelos pacotes que enviam os familiares, inclusive condicionados a aguardar as novas sessões de tortura, essa é, para esses corpos disciplinados, apenas mais uma simples espera. Enquanto aguarda dentro do carro que demora a sair às ruas, o narrador lembra com ironia das diferentes perspectivas dos presos em relação ao tempo de confinamento: “En la cárcel, cuando llega la noche, un preso dice: ‘Un día menos’. Para que otro le conteste: ‘Un día más’. Depende cómo quiera uno mirar las cosas. Si falta un día menos para la libertad es porque uno ha estado un día más en la prisión.”<sup>247</sup>. Finalmente, depois de um longo caminho pelas ruas de Montevideu, o que parece uma viagem insólita, sem tempo, na qual vão se despedindo os antigos companheiros de prisão, envergonhados talvez por saírem uns antes dos outros, o narrador, enfim, desembarca para a liberdade de um exílio interno para embarcar no desterro longe de seu país. Há muitas coisas para fazer: instinto de animal enjaulado, reaprender a ser dono de seu próprio tempo, construir uma vida, aprender a conviver com as marcas deixadas em seu corpo durante os anos de cárcere para construir algo fora dele. Terminar o trabalho de luto em relação à morte de seus pais. Mas o homem, disciplinado na espera, ainda mais agora que é soberano de seu tempo, sabe que há um momento de fazê-lo. Em abril de 1995, dez anos depois da libertação, e há seis meses de volta a seu país, o narrador decide finalmente empreender a última tarefa de luto em relação à perda de seus pais. Após uma demorada busca por cemitérios da capital, o personagem Liscano recolhe as duas urnas onde se encontram os restos mortais de seus pais, as carrega em um carro, salda uma dívida antiga. Sem túmulo não cessa o luto, é a sentença mântica de Ruth Klüger. Agora que se cumpre a tarefa, cessa também o imperativo da palavra.

---

<sup>246</sup> *Ibidem.* p. 35

<sup>247</sup> *Ibidem.* p. 41

De pronto paro. Estoy vacío y lúcido a la vez. Aunque sepa que el escriba tiende a justificarlo todo, a intelectualizarlo todo, soy capaz de decir exactamente lo que siento en este momento. Acabo de cumplir; tarde, con un deber; el deber de enterrar a los muertos propios. Esa deuda tenía, con mis padres y conmigo. Siento una gran paz. Si bien muchas veces he pensado que debía hacer esto no sabía que hacerlo me daría paz. Cumplir con ellos. Quizá solo cumplir conmigo. *Creí que tenía muchas cosas para decirles y en realidad no tenía ninguna. Solo me habría gustado verlos otra vez, mirarlos a la cara.*<sup>248</sup>

No entanto, nessa narrativa de recuperação literária da memória, esse é apenas o primeiro compromisso a ser cumprido, resta ainda concluir o trabalho de luto em relação ao próprio corpo, ao homem que de certa forma também vivenciou a morte na prisão.

## **Ato 2 – *Uno y el cuerpo*: da disciplina da dor**

*“Somos cinco mil aquí  
en esta pequeña parte de la ciudad (...)  
Seis de los nuestros se perdieron  
en el espacio de las estrellas.  
Uno muerto, un golpeado como jamás creí  
se podría golpear a un ser humano.  
Los otros cuatro quisieron quitarse  
todos los temores, uno saltando al vacío,  
otro golpeándose la cabeza contra un muro  
pero todos con la mirada fija en la muerte.  
¡Qué espanto produce el rostro del fascismo!”*

Parte do último poema de Víctor Jara

A segunda e mais longa parte da obra de *Furgón de los locos* abre-se a partir de um regresso a muitos anos antes da entrada no caminhão que levaria os prisioneiros de volta à suposta liberdade: “Es el 27 de mayo do 1972 y ya somos cientos. En los próximos años serán decenas de miles de torturados. Los torturadores

---

<sup>248</sup> *Ibidem*. p. 56. Grifo nosso.

serán ¿cuántos?<sup>249</sup> Se a primeira parte da narrativa versa sobre o disciplinamento da espera, essa segunda incidirá sobre outro aprendizado do cárcere: o condicionamento do corpo em relação à dor e à sua resistência. O que significa, narrativamente, acessar os espaços de memória que se refugiaram no tato (a dor física, o desconforto, o cansaço); no olfato (o cheiro insuportável do próprio corpo e do corpo do torturador, o odor de tabaco, álcool, suor e miséria das salas de tortura); no gosto (a mescla de água suja, urina e vômito durante as imersões no tacho); na audição (os gritos intermináveis dos companheiros durante as sessões de tortura, os ruídos animais saídos da própria garganta durante o confrangimento); na visão (turbada pelo constante uso do capuz, responsável também por aguçar as outras sensações). Em suma, essa parte do romance consiste também na busca por respostas que tentem explicar o sofrido, um necessário trabalho de luto em relação ao próprio corpo que morria um pouco a cada sessão de tortura. Discutirei sobre essa prática atroz de criação de verdade também no estudo sobre o romance de Bracher, trazendo outras referências ao tema. No caso do romance de Liscano, por ora, é importante levar em conta que essas descrições só se tornaram possíveis depois um longo tempo de silêncio. A distância entre o autor e seu narrador/personagem permite, obviamente, uma descrição dos fatos que já passaram, ao que parece, por um extenuante trabalho de reflexão. Descrevê-las agora, parece consistir, antes, em um ato de dar sentido ao que aconteceu, exercer o trabalho de luto sobre o homem em seu confinamento, mesmo que ainda não seja possível fiar-se completamente nas memórias transformadas em palavra.

Antes de analisarmos as formas de representação da memória mediante a situações extremas, como a tortura, na narrativa de Liscano, caberia aqui rapidamente empreender uma passagem por outras reflexões teóricas sobre mais essa forma de *nadificar* do outro empreendida pelos agentes do terror ditatorial. No texto *De Platão a Pinochet: tortura, confissão e a história da verdade*, que introduz o compêndio de ensaios *Figuras da violência*, Idelber Avelar tematiza a prática da tortura como produtora de verdade na história ocidental. Avelar constrói seu argumento a partir de considerações presentes no livro *Tortura e Verdade*, da classicista estadunidense Page DuBois, que mapeia a trajetória do escravo dentro do sistema jurídico grego

---

<sup>249</sup> *Ibidem*. p. 59

como “aquele que necessariamente dirá a verdade quando torturado”.<sup>250</sup> O crítico brasileiro usa o texto de DuBois principalmente para contrapor-se à *fenomenologia da dor* desenvolvida por Elaine Scarry em *The Body in Pain*. Segundo o autor, o trabalho de Scarry, orientado a partir da tradição liberal de Hannah Arendt, descreve a tortura como a destruição de uma domesticidade e uma civilização preexistente, como se o mundo já existisse, constituído previamente a esses atos de barbárie. Apoiando-se em DuBois, Avelar propõe que a reflexão sobre tortura deve partir, não de uma concepção na qual esse tipo de prática opere como oposição à ideia de civilização, mas como algo inerente a ela. “A alta cultura e suas instituições jurídicas e filosóficas”, afirma recorrendo ao pensamento de DuBois, “sempre foram, desde o começo, cúmplices da imposição calculada e organizada de sofrimento humano.”<sup>251</sup>

Avelar ainda lembra que, além de algo dialeticamente ligado à ideia de “democracia” no Ocidente, a tortura atua ainda como “construtora da verdade” pelas chamadas “grandes democracias” contemporâneas. As prisões de Guantánamo e Abu Ghraib seriam somente alguns exemplos paradigmáticos desse vínculo essencial. Com as modernas tecnologias da punição é que se passou a presumir que a imposição de dor era uma força moral e pedagógica. A modernidade, afirma Avelar, mantém a equação entre a verdade e o castigo, mas retira a imposição de sofrimento da esfera pública.

Enquanto a era pré-moderna instaura “a execução como momento de verdade”, as modernas tecnologias da tortura fazem da inscrição punitiva uma informação que pode agora ser apropriada e monopolizada pelo Estado, como justificativa para o próprio ato da tortura. [...] O castigo moderno encontra sua razão de ser na quebra de toda futura resistência: assim como a tortura clássica, a prática penal moderna inscreve a punição no corpo do condenado. A diferença é que apesar de permanecer uma prerrogativa estatal, ela é invariavelmente levada a cabo entre quatro paredes. Escondida da Pólis, ela interpreta, no entanto, um terceiro, um sujeito ausente sobre o qual se supõe que seus efeitos devem se fazer sentir, como aviso ou lição moral.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> Page DuBois, citada por Idelber Avelar. In: AVELAR, Idelber. **Figuras da violência**. Op. Cit. p. 25

<sup>251</sup> Page DuBois, citada por Idelber Avelar. *Idem*. p. 26

<sup>252</sup> *Ibidem*. p. 45

Acrescentaria ao pensamento de Avelar que justamente pelo fato de se dar “dentro de quatro paredes”, fora da “vida real” na Pólis, o ato da tortura não só magnifica o poder do torturador dentro da cela, mas também magnifica o real, elevando-o a dimensões hiperbólicas. Distante do convívio social “real”, ela poderá acessar essas estruturas profundas da história da verdade, submetendo quaisquer noções de ética e moral – tão caras aos pensadores liberais – a um julgamento no qual, mais que a “busca da verdade”, a vontade de desaparecer o outro justifica-se por si só. Pilar Calveiro, a quem recorri também para o estudo de *Dos Veces Junio*, estabelece, em *Poder e desaparecimento*,<sup>253</sup> uma espécie de tratado sobre a prática ubíqua da tortura. A autora não se baseou apenas em experiências pessoais, mas também recolheu vários depoimentos de quem foi tocado por essa falange da morte durante as repressões nos campos de concentração argentinos. Flávio Tavares, em *Memórias do esquecimento*,<sup>254</sup> também tentou descrever essa prática nos porões da ditadura brasileira. Enquanto o trabalho de Tavares aponta para um teor mais testemunhal no plano jornalístico, Calveiro faz um caminho através da reflexão sociológica e filosófica sobre o tema. Aludirei às considerações da autora também na análise de *Não Falei*, de Beatriz Bracher. No momento, tentarei me ater às descrições dos métodos de suplício elencadas por Calveiro no sentido de pensar nos limites de representação literária da experiência da tortura. Vejamos algumas questões: Liscano, em suas memorações, cita reincidentemente a presença do capuz nas sessões de tortura, o ato de ter sua visão sempre voltada ao chão, apenas aos próprios pés e aos pés dos carrascos. Calveiro tem uma explicação para esse procedimento de encobrir o rosto do prisioneiro. Para ela, o capuz e a consequente perda de visão não só aumentam a insegurança e a desorientação do prisioneiro, mas também lhe tiram seu rosto, apagam-no.

...faz parte do processo de desumanização que vai minando o desaparecido e, ao mesmo tempo, facilita seu castigo. Os torturadores não veem a cara de sua vítima: castigam corpos sem rosto; castigam subversivos, não homens.

---

<sup>253</sup> CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento**. *Op. Cit.*

<sup>254</sup> TAVARES, Flávio. **Memórias do esquecimento**: os segredos dos porões da ditadura. Ed., ampl. Porto Alegre: L&PM, 2012.

Há aqui uma dupla negação da humanidade da vítima: diante de si mesma e daqueles que a atormentam.<sup>255</sup>

A exemplo de Avelar, que alude à interpretação da tortura como um ato de aviso ou lição moral sobre um “sujeito ausente”, Calveiro afirma que o objetivo dessa prática nos campos de concentração argentinos não era apenas obter informações úteis ao sistema, mas também “*quebrar o indivíduo, arrebentar o militante*. A iniciativa, segundo a autora, é anular no supliciado toda a linha de fuga ou resistência, *modelando um novo sujeito*, adequado à dinâmica do campo: um corpo submisso que se deixasse incorporar ao maquinário”,<sup>256</sup> nesse caso, ao próprio modo operante da sociedade secreta do desaparecimento. A autora faz referência, por exemplo, às cerimônias de iniciação nos campos de concentração e extermínio argentinos, em que os iniciados eram introduzidos a “um mundo em que propriedades, normas, valores e lógicas do exterior pareciam cancelados, onde a própria humanidade ficava em suspenso.”<sup>257</sup> Deste modo, porões, mansões abandonadas, garagens, sítios isolados se convertem em um universo com leis e dinâmicas próprias, um espaço clandestino onde opera a lógica da guerra suja, quase sempre orientada pela banalização e burocratização da dor e da morte. Em suma, o estado terrorista institucionaliza seu direito arbitrário sobre a vida e a morte, mas o faz em segredo, no subterrâneo, sem que a sociedade o reconheça explicitamente. Assim, as convenções sociais, sob seu jugo, podem continuar em sua regularidade cotidiana, não sem, em muitos casos, contar com a obnubilação e conivência daqueles que procuram seguir a “normalidade” da vida nacional, como representado alegoricamente na narrativa de Kohan, não querendo ver o que diante deles se encontra *desaparecido*.

Nos diversos testemunhos sobre tortura, nos porões e campos de detenção, o que se percebe muitas vezes é essa impossibilidade de entender o real elevado ao extremo em um mundo que quer extrair do sujeito capturado o próprio conceito de existência.<sup>258</sup> A descrição da barbárie desprezível das câmaras de tortura parece

---

<sup>255</sup> CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento**. *Op. Cit.* p. 68

<sup>256</sup> *Idem.* p. 73-74

<sup>257</sup> *Ibidem.* p. 68

<sup>258</sup> Baseio-me, neste estudo, principalmente nos depoimentos recolhidos no Projeto **Brasil: Nunca Mais** (1985) e (1988) e no Projeto **CONADEP**: nunca más (2009)

escapar da capacidade de converter a memória em símbolos remissórios dotados de auto-estima, poder de reflexão, asseguarção de perspectivas, características de um discurso que, como observa Lawrence Langer, pressupõe um *self* integral.<sup>259</sup> Supliciar quem não está preparado para esse confronto com o real levado ao extremo, talvez aí resida justamente a eficácia plena da tortura. Analisando as descrições de Liscano, principalmente no que diz respeito à busca por seu próprio corpo, a restituição deste a si mesmo, encontramos essa marca. Isso pode explicar também porque o autor o chama de corpo-animal, trantando-o como uma parte separada de si à qual busca permanentemente reintegrar-se. É antes no corpo que se escreve a memória da tortura, por isso a necessidade de voltar a ele para ler, interpretar o vivido. Nos países do Condor, a tortura se alastrou como uma epidemia, um sintoma da doença do fascismo na fase neurológica aguda da raiva. Calveiro lembra, no caso argentino, que a prática da tortura de modo irrestrito, reiterado e ilimitado foi essencial para a disseminação do terror entre os sequestrados. A autora alude a diversos depoimentos nos quais as vítimas afirmam repetidamente que, uma vez iniciadas no ritual da tortura, preferiam, literalmente, morrer a regressar àquela situação. “A morte apresentava-se como uma libertação. De fato, os torturadores usavam a expressão “escapou” para designar quem morria, quem eles *perdiam* durante a tortura.”<sup>260</sup>

Encontraremos também essa constatação nas confissões literárias de Liscano em sua obra. Para o narrador, a força física de sua juventude, o perfeito funcionamento de seu coração, além do fato de ter um corpo fortalecido pela atividade física regular não consistiam, de forma alguma, em uma vantagem nas sessões de tortura, pelo contrário, representavam um infortúnio: “En la tortura uno prefiere morir, acaba por pedirle al verdugo que lo mate. El verdugo responde: ‘Eso es lo que quisieras, que te matemos. Pero no lo vamos a hacer’”.<sup>261</sup> Para isso, havia também o corpo médico para fazer o diagnóstico e prescrever as medidas certas de sofrimento. “Siempre tuvieron a mano un cuerpo de médicos que les decía hasta dónde se podía, cuándo había que parar y dejar descansar al detenido.”<sup>262</sup> Como os clínicos da dor e

---

<sup>259</sup> Lawrence Langer, na obra: Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory, citado por Aleida Assmann. In: **Espaços da Recordação**. Op. Cit. p. 276

<sup>260</sup> *Idem*. p. 71

<sup>261</sup> LISCANO. **El furgón de los locos**. Op. Cit. p. 61

<sup>262</sup> *Idem*. p. 62



da *apropiación* do romance de Kohan, como os médicos alegóricos da narrativa de Eltit, esses “profissionais da vida” muitas vezes simplesmente não concediam o privilégio da morte aos torturados. Mas em que consistiam esses métodos que faziam com que o prisioneiro, na maioria dos casos, preferisse a morte à possibilidade de voltar ao confrangimento? Pilar Calveiro elenca algumas dessas técnicas de infligir a dor a corpos humanos:

Para conseguir a informação necessária, os interrogadores “se viram na obrigação” de usar técnicas de asfixia, seja pela imersão na água, seja pela falta de ar. Bateram com todo o tipo de objetos, paus, chicotes, varas [...]. Penduraram seres humanos pelas extremidades dentro dos campos e também em helicópteros. Fizeram com que cães atacassem as pessoas. Queimaram gente com água fervendo, ferros em brasa e cigarros e praticaram cortes de todo os tipos. [...] Em muitos campos, em particular naqueles que dependiam da Força Aérea e da polícia, os interrogadores se valeram de todos os tipos de abuso sexual. Desde violações múltiplas de mulheres e homens, chegando a mais de vinte vezes consecutivas, até vexações de todos os tipos, combinados com métodos já mencionados de tortura, como a introdução de objetos metálicos no ânus e na vagina e a posterior aplicação de descargas elétricas. [...] Disso para mais, fizeram tudo que uma imaginação perversa e sádica é capaz de urdir sobre corpos totalmente inertes e sem possibilidade de defesa. E o fizeram sistematicamente, até provocar a morte ou destruição do sujeito, moldando-o ao universo concentracionário, embora nem sempre alcançassem esse objetivo.<sup>263</sup>

Nos casos específicos das prisões uruguaias, anos mais tarde, Liscano iria perceber que cada centro de detenção tinha sua especialidade de tortura, no *Penal Libertad*, por exemplo era o *tacho*, em outro a *picana*, e assim por diante. Como o condicionamento da espera, o que se percebe nas reincidentes descrições das sessões de tortura na segunda parte de *El furgón de los locos* é uma luta difícil, constante, inglória, por acondicionar-se tanto física como psiquicamente aos suplícios sob tortura. É a disciplina da dor que o encarcerado terá que desenvolver para não *quebrar-se*. Nas descrições do narrador são duas as lutas que travam os presos, e as duas são desiguais: uma é com os torturadores, o tempo, o cansaço, o desgaste físico estão contra ele. Nesse jogo o prisioneiro tem tudo a perder e nada a ganhar: “Con

<sup>263</sup> CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento**. *Op. Cit.* p. 70-71

fortaleza física y mental, y suerte, y rabia, y odio, tal vez esta noche pueda terminar en tablas. Pero, ¿y la próxima noche?”<sup>264</sup> A outra luta desproporcional, segundo o narrador, é a que o preso sustém consigo mesmo, ou seja, com sua consciência. Falar ou não falar implica sempre a derrota, é outra partida na qual não há salvação possível. Se não falar, a tortura seguirá por tempo indefinível, assim como o sofrimento. Se por fim não puder aguentar o suplício e for *quebrado*, dando as informações ao torturador, enfrentará algo ainda pior. “Quedará solo ante sí mismo, semanas, meses, años, sintiéndose una mierda, preguntándose porque, diciéndose que debió y pudo haber aguantado más, un poco más, otra noche, otra sesión, otra metida de cabeza en el tacho.”<sup>265</sup> Percebemos que essa reflexão não pode partir de outro lugar a não ser do instante dialético do “agora”, ponto propulsor de um movimento de rememoração do passado e de impulso em direção ao futuro. Nesse momento ulterior de rememoração, a partir do qual é possível empreender uma reflexão mais profunda do vivido, o corpo do narrador permanece nas câmaras de tortura, mas sua consciência está no futuro, no momento a partir do qual se pode narrar, procurar explicações, formular hipóteses. Para esse narrador dotado da consciência futura, há algo muito mais forte e necessário que a capacidade do corpo para aguentar a dor, uma força que se impele em direção ao devir, ao tempo que venha a suceder as grades. Essa força de resistência não se apoia na ideologia, reflete ele, nem sequer em ideias, e foge inclusive das formas de representação:

El torturado se agarra de algo que está más allá de lo racional, de lo formulable. Lo sostiene la dignidad. Quizá ni siquiera se ala dignidad del militante político, sino otra, anterior, muy primitiva, hecha de valores simples, aprendidos no sabe cuándo, quizá en la mesa de la cocina cuando niño, en el trabajo, en los bancos de clase. No es una dignidad abstracta sino muy específica. Es la dignidad de saber que algún día tendrá que mirar a la cara de sus hijos, a su pareja, a sus compañeros, a sus padres. Ni siquiera a tantos: le basta con querer, algún día, sentirse digno ante una única persona. Para esos ojos resiste, para esa mirada futura se hunde en su propia miseria y se reincorpora, grita, miente, quiere morir para calmar el dolor, y quiere vivir para un día recordar que aun en el tormento sostuvo la dignidad que le enseñaron...<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup> LISCANO. **El furgón de los locos**. *Op. Cit.* p. 94

<sup>265</sup> *Idem.* p. 70

<sup>266</sup> LISCANO. **El furgón de los locos**. *Op. Cit.* p. 61

Esse narrador sabe o peso do futuro, sabe que entre todos os elementos que o disciplinaram na espera, também o ódio pelos torturadores se converteu em força para suportar mais tempo. Sabe também a extensão do trauma futuro, por isso, voltando ao passado, pede ao corpo que aguente mais um dia, que seja forte, que resista, que não fale, não se quebre, que se mantenha de pé dignamente. Porque entende que a dor depende de uma simples decisão do sentenciado: bastaria apenas dar aos verdugos a informação necessária para que terminasse o tormento. No entanto, sabe que voltará a consciência de que essa dor passará em algum momento, e por isso “Le pide un poco más al cuerpo, outro poco, otra noche. Porque al cuerpo el dolor se le aliviará un día. El otro dolor quedará para siempre, habrá que vivir con él.”<sup>267</sup> O que se percebe, conseqüentemente, nessa passagem, é a expressão de uma ética do testemunho, o momento em que, como lembra Márcio Seligmann-Silva, “as fronteiras entre a ética e a estética tornam-se mais fluidas”.<sup>268</sup> O despertar para a morte ao qual Seligmann-Silva se refere exige um constante questionamento em relação a si e em relação ao mundo passado e presente. A testemunha tocada pela catástrofe se vê obrigada a extrair da experiência traumática, sobretudo, o autoconhecimento. Liscano introduz o excerto 21 da segunda parte de seu romance com a seguinte observação:

La mugre es otra puerta al autoconocimiento. Los malos olores, el orín en la ropa, la baba y los restos de comida pegados a la barba, el pelo duro después de semanas de no ser lavado, la piel que comienza a caerse por falta de sol y de higiene provocan asco. Nadie soportaría a su lado un individuo en esas condiciones. [...] Pero uno no puede pedirle al cuerpo que resista al dolor y a la vez decirle que da asco. Entonces uno siente pena por ese animal. Da asco pero uno quiere quererlo, porque es todo lo que tiene, porque de su resistencia depende la dignidad, alguna dignidad. [...] No encuentro la forma de explicar hasta qué punto el asco por el cuerpo propio hace que uno se vea de modo diferente, y que ese conocimiento es para toda la vida. [...] Muchos años después veré, y pensaré, mi cuerpo como un animal amigo. Eso debo agradecerle al asco que sentí alguna vez por él, cuando me di cuenta que no lo soportaba, pero era todo lo que tenía, y que debía seguir queriéndolo,

---

<sup>267</sup> *Idem.* p. 100

<sup>268</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. In: **História, memória, literatura. Op. Cit.** p. 58

cuidándolo, protegiéndolo. Querer al animal que uno es, para seguir siendo humano.<sup>269</sup>

Mas não é só o conhecimento sobre si que a exposição a situações extremas torna imperioso, ela cobra também uma interpretação desmistificada do mundo, um constante refletir por parte de alguém que, exposto ao extremo, perdeu qualquer tipo de ingenuidade em relação ao que o homem é capaz de fazer. Ao lado das recordações dos torturadores que, após as atrocidades cometidas, podem voltar às suas casas, às suas famílias, e ser capazes, inclusive, de empreender uma vida de “valores”, o personagem Liscano alude a um episódio que, apesar de não competir com o grotesco das cenas de tortura, ficou aferrado a suas lembranças. Um preso encapuzado é conduzido a determinado lugar por um soldado. Então, por simples picardia, o soldado faz com que o preso, com capuz e algemado com as mãos para trás, bata de frente na parede, para logo procurar o olhar de um companheiro a fim de rirem-se juntos. O narrador então se pergunta: “por qué el soldado hace esto que nadie le ordenó, ni siquiera es tortura para buscar información, sino maldad as secas, sin motivo, sin objetivo.”<sup>270</sup> Essa imagem parece ter ficado marcada como um especial afeto, algo que apenas a submissão a tais experiências pode ensinar. São novos conhecimentos, afirma o narrador: “el asco que da el cuerpo propio, el oficial que tortura y afirma su pretensión de ser justo, el soldado que se divierte haciendo que el preso se golpee la cabeza contra la pared. También eso es el ser humano.”<sup>271</sup>

O aprisionamento, a tortura, a vergonha, o nojo de si, a consciência de possuir apenas o próprio corpo vão moldando, mediante o processo remissivo, uma identidade, instruindo um homem para uma memória futura sem fáceis redenções, mas carregada de saberes que podem sim valer uma vida. Essa identidade é delimitada por um imperativo ético em relação ao vivido, aos que não sobreviveram, às próprias repetidas mortes de cada afogamento nos tachos. Essa identidade já não é capaz de observar o mundo nem a si mesma de maneira ingênua, idealista, mistificada, mas agarra-se a memórias transformadas em valores marcados com fogo,

---

<sup>269</sup> LISCANO. **El furgón de los locos**. *Op. Cit.* p. 102

<sup>270</sup> *Idem.* p. 104

<sup>271</sup> *Ibidem.* p. 104

como se referia Nietzsche, e é impelida a continuar, passar para a boca das outras gerações a pedra do testemunho, escrever para atenuar a dor do que permanece recalado, recolher as urnas de suas memórias e seus esquecimentos, desculpar, talvez, a si mesmo, e procurar, sobretudo, um sentido para todo o sofrimento:

Pese a que alguna vez tendré dudas, nunca dejaré de creer en el ser humano, en su aspecto luminoso, capaz de indescriptibles actos de solidaridad y sacrificio. Pero también sabré que el ser humano es un animal capaz de cometer el mal absoluto, de vejar a otro por diversión, de hacerlo morir en el tormento. Antes de caer preso no sabía que este descenso al abismo, esta degradación infinita, era posible. Aterra mirarse en el espejo. Eso habré aprendido en estos calabozos.<sup>272</sup>

O personagem Liscano tinha um segredo para seus algozes, um ferimento à bala no pé direito que já havia infeccionado várias vezes. Sempre caminhando com o capuz, aos empurrões e solavancos, nunca pensou que os torturadores percebessem que mancava, mas para que a ferida não infeccionasse mais, começou por roubar um sabão que encontrou no banheiro. Logo conseguiu um balde de água com um soldado e todas as noites, no silêncio negligente da madrugada, se levantava e lavava o pé ferido, apertando também as feridas para que supurassem. A recuperação das memórias em *El furgón de los locos* parece ser, de certa forma, um ato de lavar as feridas do corpo para que elas não infeccionem. Principalmente no que concerne a este capítulo destinado às recordações do disciplinamento da dor, percebemos uma entrega, um ato de exposição das próprias misérias que precisa, apesar da vergonha, ser transcrito, talvez para traçar enfim caminho ao esquecimento. Em seu livro: *El escritor y el otro*, o autor confessa que contar sobre a tortura se revela um ato extremamente difícil, porque se trata de uma intimidade: “Es como la vida sexual propia, no hay motivo para contarla más que en la intimidad o en la terapia. Fuera de esos momentos es solamente obscenidad, exhibicionismo, quizá enfermedad.”<sup>273</sup> Reconstruir literariamente esse ato de intimidade, os afogamentos, as surras, o empalamento, as humilhações, as misérias de quem espera sem esperança é como o ato de lavar as feridas, supurá-las, não deixar que infeccionem no vazio do

---

<sup>272</sup> *Ibidem*. p. 106

<sup>273</sup> LISCANO, Carlos. **El escritor y el otro**. Montevideo: Planeta, 2007. p. 66

esquecimento passivo. Como a disciplina da espera, a disciplina da dor envolve múltiplas questões, entre elas também a vergonha, a culpa, a pena de si mesmo, o ódio pelo algoz, a vontade de morrer, a perplexidade diante dos requintes de sadismo e perversão de seres humanos que seguem suas vidas normalmente fora dos calabouços. Agora é o momento em que a consciência futura se reintegra com o corpo passado para completar o trabalho de luto sobre as repetidas mortes no confinamento. É a busca por respostas do homem marcado pelo trauma que precisou, durante uma longa espera, aprender a ler as escrituras entalhadas em seu próprio corpo, para entendê-lo, e assim restituí-lo, ao presente e ao futuro.

### **Ato 3 – *Sentarse a esperar lo que sea*: da disciplina do trauma**

A última parte do romance de Liscano é também a mais curta, trata-se apenas de sete blocos narrativos que, como diz o título, incidem novamente sobre a espera. Contudo, há passagens nesses últimos dias que antecedem a liberdade a partir das quais é possível vislumbrar marcas, forjadas na prisão, que os presos levarão consigo inelutavelmente. A primeira parte que gostaria de destacar se refere a um sonho que o narrador começa a ter depois de ter tido uma breve possibilidade de fuga. Levado em um jipe, e acompanhado de dois soldados, o narrador começa a pensar em estratégias de fuga. Dessa vez, não tem o objetivo de ser morto finalmente para fugir do tormento das torturas, mas de fugir, provar a liberdade. Tudo é ponderado, o projeto de fuga é organizado e reorganizado na cabeça do prisioneiro, pode haver chance de lograr o intuito. Mas fugir para onde? Onde se encontra a liberdade depois de tanto tempo de confinamento? Como é, enfim, a própria aparência da liberdade? Depois, durante anos, virá a recordação dessa oportunidade como a única que o prisioneiro teve efetivamente de escapar. E essa recordação se converterá em sonho, *flashback* posterior de uma possibilidade desbaratada.

Pero las imágenes van a volver, cada pocos meses, el sueño del preso: fugarse, correr, correr por una inmensa llanura, blanca, sin límites, sin barreras. Al fondo hay una luz como de crepúsculo, o de amanecer. Nunca logro darme cuenta si oscurece o sale el sol. Yo corro, corro. De pronto

comienzo a caminar, a buscar. No hay caminos, puedo dirigirme hacia donde quiera, seguir el capricho de los pies, marchar, marchar, infinitamente. Es la libertad, la libertad soñada, la posibilidad de decidir, de elegir, de hacer, de no hacer, de dejar de hacer.

La libertad, durante años, y para siempre, es correr por una inmensa llanura blanca en el crepúsculo.<sup>274</sup>

Qual é o sentido da liberdade para quem permaneceu durante tantos anos preso, que teve, no confinamento, talvez os maiores aprendizados de sua vida? Os blocos narrativos posteriores se referem à restituição da esperança à espera, os passos que vão se aproximando da saída, da viagem insólita *no furgón de los locos*. “No sé qué, pero algo hay que esperar. Dentro de mucho tiempo lo sabré: acabo de sentarme a esperar el furgón de los locos, el que un día me llevará en el absurdo viaje hacia la libertad.”<sup>275</sup> Isso equivale a reconstituir a história desde os primeiros passos no Penal Libertad, onde viverá exatamente doze anos, quatro meses e vinte dias.

Aquí me haré hombre adulto, me saldrán las primeras canas, hare mis mejores amigos, leeré cientos de libros buenos, regulares, malos, pésimos. Aquí aprenderé mucho de otros presos, y haré algo por aprender algo de mí mismo. Pasaré fríos, castigos, enfermedades, incomodidades, angustias, depresiones. Viviré nuevas miserias, grandes y pequeñas, mías y ajenas. Seré testigo de actos de solidaridad, de ternura y de afecto inauditos protagonizados por hombres que están igual que yo, privados de todo. Sentiré que empiezo a envejecer. Comenzaré a escribir. Decidiré que seré escritor.<sup>276</sup>

Como se pode perceber, o tempo verbal escolhido por Liscano nesta última parte será sempre o futuro: “Cuando el furgón me deje en casa de mis padres ellos ya no estarán. Me esperará mi hermana. Lloraremos juntos un instante. Me acostaré muy tarde esa noche.”<sup>277</sup> Essa escolha do tempo verbal narrativo parece proposital, representa uma abertura à vida e à temporalidade para quem estava, no tempo estanque da prisão, destituído de futuro. “Esa mañana sentiré que la vida me

---

<sup>274</sup> LISCANO. *El furgón de los locos*. Op. Cit. p. 170-171

<sup>275</sup> *Idem*. p. 180

<sup>276</sup> *Ibidem*. p. 181

<sup>277</sup> *Ibidem*. p. 182

pertenece, que es mía, sólo mía, y que puedo hacer con ella lo que quiera. Enseguida me daré cuenta de que eso es mucho más difícil que estar preso.”<sup>278</sup> Há muitas coisas a fazer por força da urgência de explorar o mundo da liberdade, o que significa reivindicar o futuro, extrair dele o que foi tolhido nos anos de aprisionamento. Porém, alguma coisa ficou para trás, e essa ausência representacional se tornará um incômodo, uma ferida que não se fecha. Diante dessa questão, durante muito tempo, esse ex-prisioneiro, que no confinamento havia se tornado escritor, se sentirá impelido a contar, por escrito, sua experiência no exílio interno das prisões da ditadura. No entanto, permanecerá constantemente impossibilitado de fazê-lo. Confessará que qualquer tentativa de empreender tal recuperação de suas memórias recairá em nada mais que uma sucessão interminável de histórias de vexações, carente de complexidade e de hierarquia literária. Passarão vinte e oito anos antes que esse homem marcado pelo trauma possa encontrar uma voz que possa falar dos velhos tempos. E ela irromperá, assim, de golpe, como um despertar do trauma, abrindo os caminhos para o retorno simbólico ao passado, com ou sem qualidade literária: “Y la voz se hará indetenible, me dirá qué escribir, rescatará hechos, sensaciones, sentimientos que no recordaba.”<sup>279</sup> E assim, o corpo que jazia entre as celas e as salas de tortura do *Penal Libertad* poderá finalmente ser lido e restituído à sua consciência, resgatado do passado e trazido e reincorporado ao presente. E esse ser unido de novo pelo trabalho de luto sobre si mesmo, pode finalmente, de certa forma, decretar alguma paz com suas memórias.

Antes de los treinta, en el poder o muertos.  
Éramos jóvenes, éramos muchos y  
habíamos entrado en la vida solamente  
para cambiar el mundo.  
La vida pasó, y nada fue como decíamos.  
Fue la cárcel, fue la tortura, fueron  
los miles de muertos.  
Aún así, cuando nos encontramos, el  
recuerdo de la ilusión de muchachos  
llena todavía el corazón, que se animó  
un día a creer tanto.  
Entonces siento que si hubo otro modo

---

<sup>278</sup> *Ibidem.* p. 182

<sup>279</sup> *Ibidem.* p. 183



posible para mí no lo quisiera.  
Porque, y perdonen por creerlo, le debo a  
aquella ilusión la alegría de haber  
conocido a algunos de los mejores.<sup>280</sup>

---

<sup>280</sup> Poema escrito em uma noite de 1999, com o qual finalmente se fecha *El furgón de los locos*. *Ibidem*.  
p. 184

A MEMÓRIA E O VAZIO AGRESSIVO: SOBRE A ÉTICA DO LUTO EM *NÃO FALEI*

*Se fosse possível um pensamento sem palavras ou imagens, inteiro sem tempo ou espaço, mas por mim criado, uma revelação do que em mim e de mim se esconde e pronto está, se fosse possível que nascesse assim evidente e sem origem aos olhos de todos e então, sem esforço do meu sopro – tom de voz, ritmo e hesitação, meus olhos –, surgisse como pensamento, se coisa assim fosse possível existir, eu gostaria de contar uma história.*

Estas palavras, que introduzem o romance *Não Falei*, de Beatriz Bracher,<sup>281</sup> revelam, de antemão, a crise de representação à qual se submeterá o discurso. “Se fosse possível um pensamento sem palavras ou imagens”, esta é a condição primordial para que essa história seja contada, condição que, já nas primeiras linhas, expõe-se como um paradoxo. Como contar, então, essa história, se o principal instrumento por meio do qual se conta, a palavra, se encontra, desde seu primeiro movimento, inviabilizado? Como contar se algo parece ter instaurado um abismo de irredutibilidade entre a voz que narra e o universo que a circunscreve, a ponto de não mais ser possível sua exposição por meio da palavra? “Vejam então. Fui torturado, dizem que denunciei um companheiro que morreu logo depois nas balas dos militares”.<sup>282</sup> Sabemos agora do que se trata, e entendemos o que está em jogo nesta narrativa. O poder associativo da leitura, em poucas linhas, nos permite saber do tema, associá-lo ao título, identificar seu contexto, a perspectiva da qual é narrado, e intuir, por fim, pela via amarga da memória coletiva, sobre as causas dessa crise representacional com que se inicia a história. Ouvimos falar das câmaras de tortura, dos campos de detenção e de extermínio, dos mortos e dos desaparecidos, do trauma presente no corpo dos vivos; e ainda que um enorme aparato institucional, midiático e mercadológico de esquecimento tenha se erguido diante de nós, nos induzindo a “olhar pra frente”, insistimos em nos voltar, tentando de alguma forma extrair dessa catástrofe algum significado. O ponto de singularidade que põe em movimento a narrativa de *Não falei*, descobrimos, é a intempestividade paradoxal entre a

<sup>281</sup> BRACHER, Beatriz. **Não falei**. São Paulo: Editora 34, 2004.

<sup>282</sup> *Idem*, p 8

necessidade e a impossibilidade de reproduzir a experiência traumática, algo sobre o qual perdemos a “felicidade de ouvir”.

Se no estudo da obra de Liscano me concentrei na memória da testemunha, ou seja, daquela que traz em seu corpo a experiência traumática, aqui, ao projetar-me sobre o texto de Bracher, tentarei analisar os expedientes literários que configuram o espaço de representação daquele que recebeu da boca do outro a pedra do testemunho, e que se volta agora à escritura como exercício de alteridade. Minha intenção neste último estudo é observar as estratégias às quais o narrador de *Não falei*, representante dessa alteridade rememorada,<sup>283</sup> recorre diante da impossibilidade fundamental de representação que acompanha a experiência traumática, e, por extensão, lançar mais uma luz sobre os expedientes literários do luto ditatorial, agora trazido à experiência brasileira. No percurso pela obra de Bracher, levantarei questões sobre o trauma e o luto que agregam outros elementos ao conjunto de reflexões levantadas na análise da narrativa de Liscano. Trazer esse referencial à leitura da obra tem a finalidade não apenas de contribuir para a reflexão sobre as relações entre as estéticas e as políticas da memória e do esquecimento, mas também para pensar na construção de espaços (corpóreos, comunitários, arquitetônicos, institucionais, artísticos) a partir dos quais diferentes sujeitos reivindicam seus projetos em função de suas memórias. Reincidir sobre o trauma ditatorial por meio da escritura artística é, como tentarei mostrar ao longo da análise de *Não falei*, tomar uma identidade emprestada, ou, em outras palavras, assumir uma consciência emprestada, para construir, por meio dela, também um espaço de memória. O que se coloca em jogo, nesses tempos do agonizante, mas não vencido *Neoliberalismo maravilhoso*, é a luta contra o esquecimento passivo e a reivindicação, tanto no plano da memória coletiva como no plano artístico-ficcional, dos passados destruídos pela ditadura. A ideia de construir um presente e um futuro para os quais esses tempos possam ser restituídos, como justiça para uma ofensa histórica, impulsiona essa luta.

---

<sup>283</sup> Sobre esta questão, ver também WEINHARDT, Marilene. **A lembrança quebrada e a magia do erro**: Leitura de *Não falei*, de Beatriz Bracher. No prelo.

### Não falei, e falaria (se fosse possível)

No *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, o demônio fala por meio do diário do maestro Adrian: “A volúpia secreta, a segurança do Inferno, consiste justamente no fato de ele ser indefinível e conservar-se impenetrável às tentativas da Língua”. Esta também é a segurança do trauma, o fato de ser indefinível, permanentemente impenetrável às investidas da linguagem. Walter Benjamin, em seu célebre ensaio “Pobreza e experiência”,<sup>284</sup> de 1933, lembra que os combatentes da Primeira Grande Guerra, dada a radicalidade do vivido, voltavam silenciosos dos campos de batalha, mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Theodor Adorno se referiria à experiência da *Shoah* como o “extremo que escapa ao conceito”.<sup>285</sup> “Em Auschwitz havia mais realidade do que é possível”, sentenciou o filósofo alemão Hans Jonas,<sup>286</sup> como síntese do abismo insondável entre a realidade extrema e sua representação. Estes, entre tantos outros, são alguns exemplos das tentativas de entender essa quebra fundamental que os eventos catastróficos têm impingindo à linguagem e à cultura em nossa interminável era de extremos.

No entanto, independentemente de quão irredutível às tentativas da Língua, o trauma, como já mencionado aqui, cobra uma inelutável representação, uma postura ética em relação ao vivido, ao testemunhado, ao silenciado, talvez como uma reincidente tentativa de resposta ao que, dada a natureza de sua violência, permanece incompreendido pela testemunha. Essa incompreensão postergada terá que recorrer, fundamentalmente, aos recursos da *memória* e da *voz*, mesmo que estes se mostrem insuficientes, previamente impossibilitados pela natureza extrema da experiência. Em *Utopia e Barbárie*, de Silvio Tendler, uma testemunha do Holocausto nuclear de Hiroshima narra um episódio que jamais esqueceu: uma mãe dando colo a um bebê sem cabeça: “A mãe parecia que não estava bem da cabeça, achando que o bebê estava vivo. E ela me pedia insistentemente: ‘Me dá água, me dá água’”. Cathy Caruth, define o trauma como: “A resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou

---

<sup>284</sup> BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. *Op. Cit.*

<sup>285</sup> Citado por Shoshana Felman, no ensaio: Educação e crise ou as vicissitudes de ensinar. In: **Catástrofe e Representação**. *Op. Cit.* p. 47

<sup>286</sup> Citado por Márcio Seligmann-Silva, no ensaio: A História como trauma. In: **Catástrofe e Representação**. *Op. Cit.* p. 91

arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde como *flash-backs*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos”.<sup>287</sup> Para a autora, a experiência traumática sugere um determinado paradoxo: a visão mais direta de um evento violento pode ocorrer como uma inabilidade absoluta de conhecê-lo; a imediatez pode, paradoxalmente, tomar a forma de um atraso que se estende para além do que pode ser visto ou conhecido. E essa extensão traumática, sugere a autora, está intrinsecamente ligada ao atraso e à incompreensão que permanece no centro desta forma repetitiva de visão. Para a testemunha do inferno nuclear, o fato de não esquecer a mãe pedindo água para a criança sem cabeça é em parte a tentativa de encontrar uma resposta ao extremo da realidade desencadeado pela bomba atômica naquela manhã em Hiroshima. É isso que ativa repetidamente também sua voz e sua *memória*, impulsionando-as à postergação, para que alguém algum dia recupere a capacidade de resposta perdida durante a catástrofe. O prelúdio do romance de Bracher: “Se fosse possível que nascesse assim evidente e sem origem aos olhos de todos...” expressa, ficcionalmente, também essa necessidade de externar a incompreensão sobre o que “em si e de si se esconde”, como a busca de uma resposta para o que aconteceu na câmara de tortura e a quebra fundamental instaurada, a partir daí, em uma vida.

Tomando por base o caso do poeta Paul Celan, Geoffrey Hartman, no ensaio *Holocausto, testemunho, arte e trauma*, evoca uma fórmula de Maurice Blanchot – “a extinção da felicidade de falar” – para se referir à quebra de representação que a catástrofe da *Shoah* impingiu à ficção narrativa. “O discurso é ameaçado em sua origem”, afirma, “não devido à sua inabilidade técnica de representar o que ocorreu, mas porque algo deixou a nossa voz, uma inocência (‘a felicidade de falar’).”<sup>288</sup> Como na afirmação de Hartman, o discurso de *Não falei* é ameaçado já em sua origem. Ao conhecer os fragmentos dessa história que busca, diante da impossibilidade de “um pensamento sem palavra”, uma forma de representação, o leitor se dá conta, nas primeiras páginas do romance, de que está diante de um narrador que, fundamentalmente, “perdeu a felicidade de falar”:

---

<sup>287</sup> CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória) In: **Catástrofe e Representação**. Op. Cit. p. 111

<sup>288</sup> HARTMAN, Geoffrey. No ensaio: Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: **Catástrofe e Representação**. Op. Cit. p. 230

Falaram que falei e Armando morreu [...] Eliana morreu em Paris [...] Armando era seu único irmão, meu colega. Luiza diz que ela morreu de pneumonia sem saber que eu havia falado o que não falei. [...] D. Esther enlouqueceu com a morte dos filhos, queria ficar com a neta. Eu não enlouqueci e não conseguia tocar em Lígia. Seu balbúcio de bebê era-me insuportável. [...] D. Esther suicidou-se, não sem antes fazer-nos uma última visita, abraçar a neta Lígia, cochichar-lhe na orelhinha um mantra de despedida e olhar-me com decepção, Armando confiava em você mais do que em mim mesma.<sup>289</sup>

Este narrador que sobreviveu à morte do amigo e cunhado, que sobreviveu à morte da esposa no exílio, ao suicídio da sogra, aos olhares inquisidores dos antigos companheiros, que sobreviveu inclusive para observar o esfacelamento do mundo no qual havia construído sua casa e vida, volta-se agora à palavra infeliz. E, deparando com a impossibilidade de construir um discurso que reconstrua a realidade destruída a partir de sua prisão, terá que se ater ao fragmento, aos discursos recolhidos no silêncio, à expressão decomposta, “sem tempo e sem espaço” da memória, ao trabalho difícil e sem substituição compensatória que encerra a prática do luto. “Incidentes traumáticos são frequentemente *descritos* de uma forma inesquecível”, observa Hartman, “seu lembrar é antes um rememorar e um refletir”.<sup>290</sup> Por isso o narrador de Bracher, ao lembrar o vivido, terá sempre que submetê-lo à reflexão, a uma rememoração dialética sem síntese, que empurra o trauma em direção ao futuro. Como lembra Hartman, “embora o discurso possa tropeçar, passar à frente de si mesmo, perder seu caminho temporariamente, são a *voz* e a *memória* que se recuperam dos momentos de silêncio e impotência”. *Voz e memória*, estes são também os poucos recursos do romance de Bracher, os débeis e elementares recursos que, tanto na vida quanto na arte, movem a história pessoal para a história cultural, e que atuam como estruturas fundamentais da ética do luto, postergando o que agora não pode ser dito, para que alguns possam esquecer o que os outros devem lembrar.

<sup>289</sup> BRACHER, Beatriz. **Não falei**. *Op. Cit.* p. 8-9

<sup>290</sup> HARTMAN, Geoffrey. No ensaio: Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: **Catástrofe e Representação**. *Op. Cit.* p. 216

## A tortura e a quebra do eu coletivo: a voz sobre o corpo

*O exame, hoje realizado, revelou: a) Paresia da mão esquerda; b) Edema e equimose do segundo pododáctilo direito; c) Crosta de aproximadamente três centímetros de diâmetro na superfície plantar do pé direito; d) Edema dos dorsos de ambos os pés; e) Escoriação linear de aproximadamente dois centímetros no punho esquerdo; f) Escoriação de aproximadamente um centímetro do terço médio do antebraço direito; g) Escoriação de aproximadamente cinco centímetros de diâmetro na face interna da coxa direita; h) Impotência funcional parcial dos dedos da mão esquerda; i) Equimose na face posterior da bolsa escrotal, não podendo, entretanto, ser precisado o início das lesões, uma vez que não são recentes.*

*QUESITOS – Há ofensa à integridade corporal ou à saúde do paciente?*

*RESPOSTA: SIM*

*Qual instrumento ou meio que a conduziu?*

*RESPOSTA: CONTUNDENTE*

Laudo de exame médico divulgado ao Conselho Permanente de Justiça do Exército, no Recife, em 13 de abril de 1971

É desse impulso em direção ao esquecimento que se configura a linguagem em *Não falei*. O título parece ser um pedido de perdão que se estende, na narrativa, como ética de vida. Mas esse perdão só pode ser concedido com o esquecimento. No ato de emprestar a memória coletiva e transformá-la em discurso literário da memória, Bracher constrói um personagem que desde o primeiro ato da palavra parece estar delimitado pelos espaços de representação da culpa e da dívida. Já no começo do romance o narrador confessa: “Não denunciei, quase morri na sala em que teria denunciado, mas não falei. Falaram que falei e Armando morreu. Fui solto dois dias após sua morte e deixaram-me continuar diretor de escola.” Por que então a culpa, se este sujeito sabe que não falou? Na sequência em que rememora a morte da esposa, a irmã de Armando, o narrador continua: “Armando era seu único irmão, meu colega. Luiza diz que ela morreu de pneumonia sem saber que eu havia falado o que não falei.”<sup>291</sup> Novamente a afirmação da negação, voltamos a pergunta inicial: onde está a culpa? Percebemos logo depois que a culpa que carrega o corpo do torturado já não advém apenas de sua própria consciência, ela é o reflexo da

<sup>291</sup> BRACHER, Beatriz. *Não falei*. Op. Cit. p. 8

consciência dos outros que o sujeito enlutado veste como sua. Neste ponto a lembrança da voz da amiga ecoa como reminiscência da tortura:

Luiza aconselhou-me resistência revolucionária, hesitou, sua voz metálica ganhou a eletricidade ruim dos choques militares, ainda pior, e meu ouvido direito ensurdeceu definitivamente, apesar de Armando você continua um dos nossos, nem todos resistem, mesmo os mais fortes, Eliana morreu sem saber, não se preocupe.<sup>292</sup>

Percebemos agora a razão culpa. O sujeito torturado é novamente interrogado pelas insinuações dos outros, por isso a recorrência da afirmação negativa. Dessa consciência definida também pelos olhares de fora se encadeia o discurso da memória, é a mim que eu devo convencer que os outros não estão certos, mas afirmar essa convicção leva inelutavelmente à dúvida sobre a própria memória, por isso o sujeito que carrega o trauma precisa voltar à sala de tortura, para recuperar lá a verdade que está ameaçada pelo esquecimento.

Na verdade não pensei mais no assunto de qualquer ângulo; agora ele volta a me obsedar. A própria ideia da traição que lia nos olhos de outros, não a lia por inteiro. As rugas de dúvida e censura entr'olhos eram apenas a confirmação do que levava dentro. Não há castigo sem culpa e fora castigado. E não por deus ou pelo fado do acaso insondável, mas por homens de mau país, compatriotas, contemporâneos.<sup>293</sup>

Essa voz sob ameaça já não carrega apenas a culpa por uma possível delação, ela carrega também o peso das mortes dos outros vitimados a partir de sua tortura. “Falaram que falei e Armando morreu”; “Eliana morreu sem saber, não se preocupe”; “D. Esther suicidou-se, não sem antes fazer-nos uma última visita, abraçar a neta Lígia, cochichar-lhe na orelhinha um mantra de despedida e olhar-me com decepção. Armando confia mais em você do que em mim mesma.”<sup>294</sup> O sujeito em luto precisa agora carregar consigo o peso da morte de três familiares. Essas mortes

---

<sup>292</sup> *Idem*, p. 8-9

<sup>293</sup> *Ibidem*. p. 126

<sup>294</sup> *Ibidem*. pp. 8-9



ecoam na voz daquele que nega a culpa; é a elas que o narrador se vê também obrigado a responder. Isso cobra dele uma responsabilidade com o vivido, uma postura ética da vítima que já não pode vitimar a si mesma.

D. Esther enlouqueceu com a morte dos filhos, queria ficar com a neta. Eu não enlouqueci e não conseguia tocar em Lígia. Seu balbúcio de bebê era-me insuportável.

Francisco Augusto, recém saído da faculdade, recolocou os ossos de meus dedos no lugar, amarrou-os com talas que arranquei uma semana depois, constatou surdez definitiva no ouvido direito e indicou um dentista para os dois dentes perdidos, não fui. Não comentei sobre a agitação noturna e a impossibilidade de dormir mais de quinze minutos seguidos. Pesadelos todos temos e eu não podia enlouquecer.<sup>295</sup>

Liscano, em *Furgón de los locos* também se refere aos pesadelos nos quais a tortura se repete. Do mesmo modo o faz Flávio Tavares em *Memórias do esquecimento*: “Mais terrível que o pesadelo era o levantar-se com ele, na dúvida, naquelas frações de segundo entreabertas entre a noite e o amanhecer, sem saber se fora sonho mesmo ou o despertar de uma realidade cloroformizada pela vida”.<sup>296</sup> A recorrência desses sonhos parece ser, como sugere Cathy Caruth, respostas inconclusas do inconsciente a uma impossibilidade de entender a realidade da tortura. Como a banalidade do mal excede os limites da representação por parte da vítima, cabe ao corpo acostumar-se com a cloroformização desta mesma realidade. Referi-me, na leitura da obra de Liscano, aos requintes de crueldade de uma prática que, como a tortura, tira do outro até o conceito da própria existência. Não obstante, há outro abuso nesse sádico disciplinamento do corpo que contribui para a *quebra* completa do indivíduo: induzi-lo à delação, tirar do corpo a voz e o pertencimento, impingir ao sujeito torturado a culpa que o sentenciará à pena final. Aqui se revela o operativo de domesticação do presente e do futuro em tempos da moderna tecnologia da dor: mais que a produção da verdade, a separação completa da identidade do indivíduo com sua identidade coletiva, e, a partir daí, a seu aniquilamento completo.

---

<sup>295</sup> *Ibidem*. p. 9

<sup>296</sup> TAVARES, Flávio. **Memórias do esquecimento**. *Op. Cit.* p. 15

Em carta ao juiz auditor do Conselho de Justiça, em 1975, o prisioneiro político brasileiro Manoel Lopes, então com 68 anos, relata:

José Ferreira de Almeida, deitado num colchão imundo estendido sobre o chão, agarrou a mão que eu estendia para cumprimentá-lo e me disse: Lopes, eu não aguento mais, eu te acusei injustamente quando me torturavam; perdoa-me; e os soluços vieram-lhe até a garganta, dizendo por fim: eu vou morrer”<sup>297</sup>

Essa dissolução da identidade coletiva do sujeito, que se completa com o ato irrevogável da delação – ou a torturante insinuação sobre ela no mundo posterior à catástrofe pessoal – consistem em algumas das formas mais efetivas de destruição das forças opositoras, do mesmo modo em que servem para impingir uma marca perdurável ao regime de opressão. É a maquinaria que se retroalimenta da desagregação, da aniquilação da individualidade e de seu sucedâneo coletivo, um mecanismo que, como lembra Calveiro, servia fundamentalmente para alimentar os campos de concentração, e destruir, neste espaço, os indivíduos da sociedade do desaparecimento. Essa outra empresa da tortura também não escapará à análise de Avelar em suas considerações sobre a violência.

É bem sabido que a tortura acontece não porque a vítima tenha alguma informação que possa ser útil ao torturador. Na tecnologia moderna da punição, a pergunta é sempre um componente da própria dor. É uma ilusão acreditar que o interrogatório acontece por alguma razão pragmática, como a revelação de uma informação. O interrogatório não é algo que, uma vez resolvido a contento do torturador, significaria o fim da tortura. Ou seja, a pergunta não se justifica porque produz verdade, mas porque produz dor – e aí reside, diga-se de passagem, toda sua verdade. Ela quer levar o sujeito torturado à autoincriminação, com frequência à traição de um ser amado. Trata-se de um tipo de acontecimento que o enjaulará num perene círculo de culpa. Essa produção forçada de enunciados do sujeito torturado é o ato de tortura em si mesmo. Como indica um copioso *corpus* de testemunhos, é falsa a ideia de que a tortura aconteça porque ela pode ser útil para a coleção de informações do Estado.<sup>298</sup>

<sup>297</sup> ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: Nunca Mais**. Perfil dos atingidos. *Op. Cit.* 257

<sup>298</sup> AVELAR, Idelber. **Figuras da violência**. *Op. Cit.* p. 49

Trazidas ao plano literário, a atonia e a dificuldade de entender a violência levada a tal banalização se inserem no plano narrativo de *Não falei* também como força dialética que movimenta o discurso. No lado da vítima, como encontrar uma resposta convincente para uma prática de imposição da dor sobre o corpo que consiste fundamentalmente no apagamento do eu indivíduo e do eu coletivo? Talvez por causa disso o narrador de *Não falei* tenha de se indagar, repetidamente, sobre sua ignorância durante a prisão e o seviciamento: “Na prisão a raiva vinha de minha estupidez, não tinha raiva porque era estúpido, mas porque fora estúpido; não antevira, não me preparara”.<sup>299</sup> O fato de não ter se preparado para esta situação, na qual há, retomando as palavras de Hans Jonas, mais realidade do que é possível, será uma constante no discurso memorialístico do narrador de Bracher. O trabalho do luto consistirá também, no romance, na tentativa repetitiva de explicar o comportamento sob tortura. “O problema é que eu não sabia disso. Não sabia o que era uma história inteligente ou convincente, abrir, fechar, cair, ponto. Exatamente, eu não sabia nada, sequer o nome da doença a ser farejada...”.<sup>300</sup>

A experiência traumática emerge assim, na memória do narrador, como uma espécie de compulsão pelo retorno, uma culpa fundamental que recai não sobre o carrasco, mas sobre a vítima; é ela que não soube como portar-se na hora extrema. Isso consistirá também em outro dos tantos retornos simbólicos à cena traumática. A busca por eximir-se dessa falta comportamental é também o que, no romance de Bracher, muitas vezes impele a memória em direção à perda passada. Mas esse processo é fundamentalmente dialético. Em uma passagem bastante marcante da obra *Mil Platôs*,<sup>301</sup> de 1980, Deleuze e Guattari recorrem à figura musical do *Ritornello* como metáfora crítica do processo da territorialização e desterritorialização do conceito. Disposta na pauta musical, esta figura marca um retorno ao início de determinada passagem, mas, diferentemente do *Da Capo*, (do princípio), o *Ritornello* marca um movimento de volta a um momento da música que agora não será necessariamente igual ao anterior. Deleuze e Guattari aludem a esse sinal musical para mostrar que a volta para um território é sempre marcada pelas mudanças

---

<sup>299</sup> BRACHER, Beatriz. **Não falei**. *Op. Cit.* p. 112

<sup>300</sup> *Idem.* p. 125

<sup>301</sup> Cf. DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34, 1997.

conceituais ocasionadas no próprio movimento de ida e volta.<sup>302</sup> Trazido ao território da memória, como não deixar de ver essa imagem musical no movimento dialético da memória e da linguagem? Ao incidir sobre a perda passada, o pensamento e a linguagem trazem consigo todo o recolhido nos movimentos de saída e de retorno ao coração do trauma, e assim, são dialeticamente mudados neste andamento da memória. A linguagem, como expressão material da memória, atravessa as temporalidades rememoradas até a morte vivenciada nas câmaras de tortura, e ao tentar realizar esse trabalho de luto, se vê obrigada a lançar mão sempre de novos recursos expressivos. Lembramos assim da epígrafe de Paul Celan que introduz este estudo, fazendo também um movimento marcado pelo *Ritornello*:

Alcançável, próximo e não-perdido permaneceu em meio às perdas este único: a língua. Ela, a língua, permaneceu não-perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve de atravessar as suas próprias ausências de respostas, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair, enriquecida por tudo aquilo.<sup>303</sup>

### **O trabalho do luto e o vazio agressivo ou sobre o esquecimento ativo e o esquecimento passivo**

Será dentro desse *perene círculo de culpa* que o narrador de *Não falei* tentará construir seu discurso. Sua elíptica rememoração se moverá constantemente em direção a esse ponto de contrição que é ter sobrevivido às mortes que irromperam a partir de sua prisão. No entanto, esse movimento ondulante, que pulsa para o regresso da perda, o impele também a resistir à inércia de seu tempo, ao chamado vazio agressivo do qual também compartilham os herdeiros do presente deixado pela

<sup>302</sup> Poderíamos, em tempos de capitalismo esquizofrênico, agregar, à metáfora do *Ritornello*, também a imagem musical do *Círculo de quintas*. Quando se sai de uma nota, ascendendo sucessivamente à sua quinta perfeita, chega-se sempre à nota de saída, porém, ela já não é a mesma, tende a um sustenido.

<sup>303</sup> Paul Celan, citado por Márci Seligmann-Silva no ensaio *A história como trauma*. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e Representação**. *Op. Cit.* p. 96

ditadura, inclusive aquela que o quer entrevistar. Esse narrador será aquele que, usando os termos de Avelar em *Alegorias da derrota*, “percebe a unicidade e a singularidade do objeto perdido como prova irrefutável de sua resistência a qualquer substituição”.<sup>304</sup> Nisso consiste sua ética da memória dentro do vazio agressivo deixado pela história ditatorial. O que *de si e em si se esconde e pronto está* não é apenas seu testemunho, mas, ao que parece, também sua resistência.

Como se orienta o estatuto do literário diante desse espaço de compressão entre o passado traumático (ditatorial), e o vazio agressivo do presente (constituído a partir das consequências econômicas, sociais e culturais da ditadura)? Como, se pergunta também Avelar,<sup>305</sup> se pode colocar a tarefa do luto – que em certo sentido é sempre a tarefa do esquecimento ativo – quando tudo está submerso no esquecimento passivo? Vejamos quais são algumas das respostas do romance em relação a estas questões.

O discurso da rememoração, em *Não falei*, parece ser determinado por essas duas forças, o trabalho do luto que se impulsiona ao *esquecimento ativo*, e o da resistência, que se rebela contra o *esquecimento passivo*. Essa contraposição de forças exigirá que o discurso literário encontre estratégias que possibilitem, por um lado, um estatuto da memória que respeite aquilo que não pode ser representado, mas que precisa ser passado adiante, como vontade de futuro, e ao mesmo tempo se insurja contra a mercantilização da vida, que sobrevive por meio da substituição compensatória do obsolecente e do descartável, ameaçando assim esse passado. Não é por acaso que o narrador no romance esteja em vias de *aposentar-se*, assim como é sintomático o fato de estar se despedindo de um espaço de memória que está prestes a ser *vendido, demolido*. Esse ponto intermedial em que o narrador se situa, o espaço epocal da vida e o espaço material da memória é de onde será possível, parece que intencionalmente, partir o disparo de memória que colocará em funcionamento a narrativa do romance. Deste modo o narrador, “que perdeu a felicidade de falar”, poderá, de certa forma, realizar o trabalho do luto, que envolve, a

---

<sup>304</sup> AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. Op. Cit. p. 256

<sup>305</sup> *Idem*. p. 237

um só tempo, como lembra Paul Ricoeur, o conceito de justiça e o conceito de dívida.<sup>306</sup>

### **A justiça futura e a pulsão ao regresso da perda**

*Não falei* vai desenhando assim a composição fragmentária da memória desse ex-presos político que tem a vida marcada por uma possível delação de um companheiro. O dilema da culpa, como já mencionado, é o que impele a narrativa, como uma vontade de potência em direção a uma absolvição futura, que só pode ser conseguida, paradoxalmente, pelo retorno simbólico ao passado, ao regresso da perda. Consequentemente, é sintomático que isso se dê no romance justamente no momento em que o protagonista está abandonando a profissão de educador: “Falaram que falei e Armando morreu. Fui solto dois dias depois e deixaram-me continuar diretor de escola”.<sup>307</sup> E também abandonando a casa onde havia construído sua história de resistência ao trauma: “Resisti bravamente nesses trinta anos em que, após sair da prisão, após a morte de Eliana, mudei-me novamente para cá”.<sup>308</sup> O abandono da casa, posta à venda por iniciativa do irmão, assim como o desligamento da profissão representam, portanto, a necessidade de empreender um processo de desapego dos dois espaços que lhe serviram de abrigo e impulso de vida depois do trauma. Por consequência disso, o protagonista estará posto diante de uma situação na qual o operativo do luto será mais imperioso, essas serão as constantes que intensificarão as respostas ao trauma, e que movimentarão, de agora em diante, o caminho ao esquecimento ativo, que só pode ser feito por meio do trabalho reflexivo sobre a perda. Como afirma Aleida Assmann em *Espaços de recordação*, “assim como os objetos utilitários que, ao se tornarem peças de museu, perdem seu nexos com a vida prática, também as formas de vida, atitudes, ações e experiências estão sujeitas a uma metamorfose parecida.”<sup>309</sup> Da mesma forma, nesse contexto de despedida em que se

<sup>306</sup> RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. *Op. Cit.* p. 101

<sup>307</sup> BRACHER, Beatriz. **Não falei**. *Op. Cit.* p. 8

<sup>308</sup> *Idem.* p. 13

<sup>309</sup> ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. *Op. Cit.* p. 360

encontra o narrador, antigos pertences pessoais e familiares vão deixando seu antigo universo utilitário e se transformando em pequenas caixas mnemônicas, ruínas da memória. Ao sair desse local onde se encontram ainda presentes as marcas materiais de sua história, o protagonista também vai abandonando um contexto de atualidade viva, e vai se tornando, inclusive ele, uma recordação.

Diferente de José, guardo todas as minhas anotações e documentos. Mesmo após a era do back-up, confio apenas em papel impresso e tenho agora que me haver com essa montanha de pastas e carradas de livros que certamente não caberão na casinha são-carlense. Após a agitação das despedidas, homenagens e encerramentos de curso e antes do início de um novo aprendizado, novo trabalho, nova casa, vizinhança e cidade, vejo-me mergulhado num vazio que ecoa o que conheci quando saí da prisão.

Entretanto, há outro elemento na narrativa que acentua essa necessidade de rememoração do passado: o fato de receber um pedido de entrevista de uma moça, aluna da colega Teresa, que se diz perturbada por um certo “vazio agressivo” no estado de coisas da educação brasileira. Essa moça quer escrever um romance. Seu objetivo, ao que parece, é empreender uma espécie de trabalho arqueológico, buscando as causas passadas para esse estado de exceção caracterizado por uma agressiva ausência representativa em seu presente histórico. O que implica também recolher o testemunho daqueles que no passado reivindicaram essa representação agora perdida.

Ela começou agora a trabalhar em escola pública e está impressionada com um “vazio agressivo” que sente entre os professores. No romance quer falar sobre um período em que a educação parecia ter um significado detonador, explosivo e que fim levou isso tudo. Já leu livros sobre a história da educação, sobre a repressão e os movimentos de resistência, viu filmes, ouviu músicas, mas diz precisar das entrevistas pessoais porque o seu livro não é sobre política, nem sobre educação, mas alguma coisa que nem ela entendeu direito ainda. Sei perfeitamente do que ela está falando, porque já fiz muito isso, e não me agrada nada ser eu matéria-prima sugada.<sup>310</sup>

---

<sup>310</sup> BRACHER, Beatriz. **Não falei**. *Op. Cit.* p. 19

No final do romance, Bracher agradece aos amigos que entrevistou e consultou, obviamente nos conduzindo ao ponto em que ficcional e real se interpenetram, e onde as experiências do passado ditatorial e o vazio agressivo do presente neoliberal se aproximam. Usando os termos de Ricoeur,<sup>311</sup> percebemos agora a manipulação das memórias pessoais da última ditadura brasileira como expediente literário, o empréstimo da experiência e sua reconstrução artística também como reivindicação histórica desse passado. A autora parece estar, na figura dessa entrevistadora cujo nome o protagonista custa a lembrar, dentro de sua própria narrativa, em uma situação na qual o narrado, o ato e o intuito de narrar, se encontram também justapostos no mesmo corpus narrativo. Marilene Weinhardt, em *A lembrança quebrada e a magia do erro*, também aponta essa suposta identificação entre personagem e escritora em sua leitura da obra:

A escritora [personagem que está preparando as entrevistas para compor um livro] praticamente não aparece na ação narrativa, mesmo seu nome é esquecido a princípio, o narrador precisa usar um artifício para recuperá-lo, a certa altura trata-a por *ela*, só próximo ao final refere-a pelo nome, sem subterfúgios, para enfim, na última linha, dirigir-lhe a palavra diretamente, retomando no fecho a expressão da abertura, procedimento já apontado: “Eu falaria isso, Cecília, se fosse possível.”<sup>312</sup>

A pesquisadora também faz uma interessante associação entre o intento da autora e o romance autobiográfico do irmão como recurso metaficcional na obra: “É no plano narrativo que a atuação deste irmão escritor alcança seu efeito mais significativo, camuflando a metaficcionalidade, explícita em tantos romances contemporâneos, às vezes ostensivamente”.<sup>313</sup> De fato, Bracher, ao inserir-se metafictionalmente nas lembranças do narrador por meio desta suposta entrevistadora, *ajuda* a ativar os fragmentos de memória que constituem sua narrativa. Já no começo do romance essa intencionalidade se encontra sintetizada pelos pensamentos do narrador: “Eu falei a ela que não me lembrava de quase nada e ela

---

<sup>311</sup> RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. *Op. Cit.*

<sup>312</sup> Cf. WEINHARDT, Marilene. **A lembrança quebrada e a magia do erro**. *Op. Cit.*

<sup>313</sup> *Idem.*



disse que queria isso também, a lembrança quebrada, um embaralhamento do que sobrou visto de longe, quase sumindo no meio do tal vazio agressivo.”.<sup>314</sup> A ideia da entrevista também acessa dispositivos de memória no protagonista que o põem em uma situação de enfrentamento com o trauma passado, ao mesmo tempo em que a própria autora, enquanto hipotética entrevistadora, representa a vontade de representação do vazio agressivo do presente. Do mesmo modo que os objetos, as antigas correspondências e anotações, o livro do irmão, as letras de música e os poemas disparam os processos de memória, e vão constituindo a identidade histórica do narrador, essa possibilidade de entrevista permite também o acesso às câmaras escondidas da memória, onde, distante da realidade aparente, a tortura, enquanto trauma, continua operando em toda a sua violência.

Essa entrevista, Cecília, as cartas relatórios, os interrogatórios e minhas não-confissões, o que são? Por que misturo momentos e pessoas tão diferentes? A falta do que fazer está me deixando maluco. A responsabilidade que as palavras carregam, diz a professora Helena. Os torturadores tinham prazer em bater, mas não batiam por prazer, e sim para coletar informações. Não havia qualquer motivação didática, punitiva ou de vingança, aquilo era um trabalho investigativo, coletar informações e ir montando um quadro das organizações. No final eles sabiam mais sobre as organizações do que elas próprias. Essa moça tenta fazer o mesmo. Com suas entrevistas saberá mais sobre uma época do que as pessoas que a viveram. Mas, como na tortura, cada um falará o que não o ameaça, só o que não torne penoso o seu presente. Porque talvez não seja possível um retorno coletivo ao que aconteceu, apenas individual.<sup>315</sup>

Bracher constrói um narrador que, apesar da história traumática, mantém uma vida centrada na ideia de que é possível resistir. A aparente circunscrição social, o contentamento com a microfísica do possível, o empenho em transformar essas pequenas coisas por meio do trabalho como educador, inclusive a resignação ante os olhares e insinuações acusadores, escondem uma identidade que, marcada pelo trauma, terá que estabelecer uma relação ética com seus mortos, e com a morte daquilo que foi antes da prisão. Cathy Caruth, para elucidar essa responsabilidade diante da morte do outro, alude a um caso estudado por Freud sobre um pai que,

---

<sup>314</sup> BRACHER, Beatriz. **Não falei**. *Op. Cit.* p. 19

<sup>315</sup> *Idem*. p. 114-115

tendo perdido o filho pequeno, sonha que a criança lhe pede ajuda. O exemplo, segundo a autora, sugere que a história da sobrevivência do pai não é mais simplesmente sua, mas relata a história da criança morta como uma modalidade de resposta. A história de uma responsabilidade impossível da consciência, em sua relação originária com os outros e, mais especificamente, com as mortes dos outros. Enquanto um acordar, a relação ética com a realidade é a revelação dessa exigência impossível.<sup>316</sup> Por carregar consigo essa pena, a de ter falado o que não falou, o narrador de Bracher é forçado a sobreviver, a não enlouquecer, a carregar em seu corpo a irredutibilidade do amigo morto, para que os outros, por meio dele, possam conhecer a história das torturas, de um assassinato, de uma morte no exílio, de um suicídio, de incontáveis vidas atravessadas pela catástrofe ditatorial. Lembrar do trauma é, portanto, suportar o imperativo de sobreviver: para sobreviver não mais simplesmente como o amigo de um morto, mas como aquele que tem que contar o que significa essa morte. A expressão *Não falei*, que intitula a obra, é uma negação peremptória, mas, como resposta, a quem ela se dirige? Para o narrador, é como ouvir a sentença do companheiro que morre e ter de responder-lhe sempre o que significa realmente não ter falado. Como a criança morta que pede ao pai que não a deixe queimar, no exemplo de Freud, é o companheiro morto que cobra esse lembrar, um lembrar para esquecer. Ao sobrevivente, que carrega consigo a alteridade de seus mortos, fica a incumbência de passar à boca das outras gerações a pedra da memória, para que enfim descanse, e já que não é possível um pensamento sem palavras ou imagens, inteiro sem tempo ou espaço, resta a *performance* da memória e da voz, por mais difícil que esse ato possa ser.

### **O despertar do trauma e a ética do luto**

Consta, entre os inúmeros documentos recolhidos pelo projeto *Brasil: nunca mais*, uma carta de um pai ao juiz-auditor de São Paulo, em 1970.

---

<sup>316</sup> CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e Representação**. *Op. Cit.* p 122-123

(...) Poucos dias após (não mais de 4 ou 5) viemos a saber que nosso filho estava sendo seviciado na OBAN. Procurei lá o mesmo Capitão Maurício que, inteirado dos motivos da minha apreensão, me respondeu textualmente: Seu filho está apenas levando socos e pontapés; mas isso não tem importância, porque também os levaria numa briga na faculdade. Está também levando choques elétricos, mas não se impressione porque os efeitos são meramente psicológicos. (...) <sup>317</sup>

A resposta do capitão, cuja retórica parece exceder os limites do cinismo, talvez possa falar tanto (ou até mais que) do trauma familiar quanto o testemunho da vítima. Nos silêncios que rondam a proposição do capitão, se desenha a representação irredutível do desespero do pai, da impossibilidade da circunstância, do cúmulo de realidade disseminado pelo terrorismo cívico-militar. A catástrofe não pode ser repassada, a não ser pelo exercício de alteridade daquele que, vendo, ouvindo, saiba reconhecer aquilo que também não pode ser dito. O despertar do narrador no final do romance, ao constatar que algo havia sido gravado em sua lembrança antes que se desse conta de sua existência, é, em si, um despertar de um esquecimento para poder justamente esquecê-lo. Mas para além dessa questão, nesse despertar que coincide com o fim da narrativa, Bracher parece conduzir a leitura a um ponto em que o dilema da culpa, antes de resolver-se, abre-se em um leque de possíveis interpretações: “Terminou, Armando foi longe demais, perdeu o controle. Ele pensou que podia, que daria um jeito, mas as coisas saíram do controle. Agora acabou.” <sup>318</sup> São essas as palavras do pai que o narrador lembra ao despertar do trauma. Ao leitor, que acompanhou uma negação desde o início do romance, entretanto, restam algumas perguntas. Essas palavras consistem em uma confissão? Afinal foi o pai que delatou Armando para salvar o filho? Isso explicaria, por exemplo, a escolha das lembranças do narrador, sempre marcadas por certa inveja pelo tratamento especial que o pai dedicava a Armando? Havia o pai optado pela vida do filho, expondo, assim, o antigo amigo? Seria essa a explicação sobre a mudança gradual da personalidade do velho, da alegria de uma vida marcada pela música ao apagar-se em um silêncio envolto em luto? Ou seriam essas palavras do pai, antes, uma tentativa de fazer o filho perdoar a si mesmo por um ato que, diante de circunstâncias extremas, não é suscetível a juízos morais?

<sup>317</sup> ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: Nunca Mais**. Perfil dos atingidos. *Op. Cit.* p. 229

<sup>318</sup> BRACHER, Beatriz. **Não falei**. *Op. Cit.* p. 148

De qualquer forma, para o narrador de *Não falei*, o dilema não *acaba* definitivamente nesse verbo. Independentemente de sua responsabilidade pela morte do companheiro, ele terá que carregar ainda, em sua sobrevivência, a alteridade de seus mortos. O luto consiste, assim, em uma ética da memória frente ao passado, quem o carrega traz também, em sua identidade coletiva, as possibilidades destruídas no passado, para dar-lhes, por meio de sua sobrevivência, uma possibilidade de futuro. *Não falei* é um dos expedientes literários dessa luta pela memória nos tempos do esquecimento passivo neoliberal. Se esse vazio representacional, como afirma a possível interlocutora do narrador, se configura de forma agressiva, é talvez pelo fato de resistir às tentativas de trazer essas memórias ao espaço cívico, realizar o trabalho de luto interrompido pela teoria de choque neoliberal, construir um espaço no futuro para elas. Tanto na vida como na arte a pedra do testemunho ditatorial precisa ser passada à boca das outras gerações como uma dívida, como imperativo de justiça. Mas isso cobra também um exercício de alteridade, uma relação ética com o passado para aqueles que, citando Paul Celan, sabem que não podem *testemunhar pelas testemunhas*, mas que se dispõem a ouvir, inclusive aquilo que não pode ser dito, porque estão convictos de que o vazio agressivo no qual vivem é o *estado de exceção* das contingências históricas delimitadas pela catástrofe, e sabem, como Walter Benjamim, que nem os mortos estarão a salvo se o inimigo continuar vencendo.

Há poucos anos o deputado Jair Bolsonaro estampou, em seu gabinete em Brasília, um cartaz com os seguintes dizeres: “Desaparecidos do Araguaia, quem procura [osso] é [cachorro]”.<sup>319</sup> Esta frase, para aqueles que, reconhecendo as ruínas ditatoriais, se recusam a “olhar pra frente”, é alegórica; e como alegoria, carrega em si o *tropo* do indizível, do cúmulo, do irrepresentável. A insinuação alegórica do cartaz no gabinete do deputado fascista se junta, em nossa história recente, a tantas outras, muito mais sutis, é certo, disseminadas frequentemente nos espaços midiáticos. Alegorias da contingência “econômica” da história que pregam desde uma fácil metafísica do perdão, ao esquecimento passivo da descartabilidade mercadológica sucessiva à ditadura. “Não podendo olhar para os lados, pra frente ou para trás”, diz o narrador de Bracher, “olhamos nossos pés”, esta frase me remete a outra, divulgada há pouco tempo nos espaços digitais por Idelber Avelar: “O importante é ‘olhar pra

---

<sup>319</sup> Cf. PC DO B quer cassar Bolsonaro por cartaz contra desaparecidos; deputado diz que “se lixa”  
**Folha de São Paulo**, 10 mai. 2009. Disponível em:  
 <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u573209.shtml>>. Acesso em: 13 mai. 2009.

frente', nos dizem, ignorando ou escondendo o fato de que quem carrega tantos cadáveres insepultos nas costas jamais poderá olhar pra frente, só pra baixo.”

## CONCLUSÃO: (¡NO EXISTÍS!) A FALTA COMO AUSÊNCIA E COMO OFENSA

Dentre os vários sentidos para a palavra *falta*, tanto em português como em espanhol, há dois em especial: o primeiro se refere ao *fato de algo ou alguém não estar num lugar onde se poderia ou deveria estar*, ou seja, a representação de uma sentida *ausência*; outro diz respeito a *um ato condenado pela moral, familiar, social ou religiosa, um pecado, uma ofensa*. É a partir desse duplo sentido da palavra *falta* que gostaria de começar a delinear a conclusão deste estudo. A catástrofe ditatorial que recaiu sobre os países do Cone Sul se estende a nossos tempos, ditos democráticos, como uma falta que se bifurca nesses dois sentidos, em uma direção como ausência, em outra, como ofensa. Ausência, pelo vácuo deixado por milhares de mortos e desaparecidos no meio do mundo dos vivos; pelo aborto violento de possíveis presentes alternativos ao contínuo de injustiça social e econômica do subcontinente; pela instauração deste vazio agressivo no coração de várias gerações. Ofensa, pelas atrocidades cometidas que, em muitos casos, permanecem até hoje impunes; pelo esquecimento forçado e pela tentativa de apropriação dos sentidos futuros da linguagem; pela vontade de empurrar o sucedâneo da mercadoria como substitutivo compensatório da apropriação da memória; pelo corte violento do cordão do sonho de uma coletividade e o aprisionamento da esperança de outras. As obras analisadas neste estudo<sup>320</sup> são demarcadas estética e politicamente por esses dois polos da falta ditatorial. São respostas literárias a um mal não resolvido, um trabalho de luto restituído dentro do fazer artístico a partir de uma nova perspectiva, aberta agora, ao que parece, por uma recuperação da memória apropriada pelas ditaduras e pelos governos conservadores subsequentes a elas.

---

<sup>320</sup> Uma ausência pulsante em meu estudo são as representações literárias do trabalho de luto que circunscrevem a experiência paraguaia. Haveria muito o que dizer de narrativas da memória didática sobre os tempos stronistas, como a que se configura na obra *Un viento negro*, de Alcebiades Gonzáles Delvalle, ou ainda nos contos Guido Rodríguez Alcalá. O mesmo poderia ser dito com relação a narrativas fílmicas como *Cuchillo de palo/108*, de Renate Costa, que explora a ausência deixada no corpo familiar em decorrência do controle bio-político empreendido por meio da caça a homossexuais durante a ditadura stronista. Infelizmente, por conta das questões advindas das leituras críticas das quatro narrativas expostas aqui, não tive como também me dirigir à experiência paraguaia. Pretendo agora, a partir de meu trabalho na Universidade Federal da Integração Latino-americana – UNILA, desenvolver um projeto de pesquisa sobre as poéticas do luto ditatorial no Paraguai, como parte complementar aos estudos desenvolvidos nesta tese.

Walter Benjamin forjou a ideia da imagem dialética como o salto do passado só possível em um momento de cognoscibilidade do agora marcado pelo perigo. Reconhecer o perigo seria, para nós, neste estudo, vislumbrar nos textos literários essa pulsão à representação do passado destruído pela empresa ditatorial, justamente em um momento que este passado se encontra sob a ameaça de ser esquecido, ou seja, esvaziado de seu sentido de ofensa e reduzido ao esquecimento passivo, a um vazio agressivo, apenas enquanto uma irreduzível ausência. Se os textos analisados na primeira parte deste estudo são escritos mediante procedimentos alegóricos, sua traduzibilidade só se completa se adentrarmos no jogo de imagens e sentidos convencionados pela memória ditatorial, recuperada agora em um momento de revisão histórica da barbárie. Extraímos dessas narrativas lembranças como a do jogo do azar do Terror argentino, representado pela alegoria dos números; a do *Ford Falcon* como expressão da *máquina de desaparecimentos*, ou ainda da festa enlutada do futebol, como alegoria da derrota histórica imposta pela ditadura. Lembranças estas que, na narrativa de Kohan, surgem como imagens dialéticas. Do mesmo modo, recorrendo à narrativa de Eltit, observamos a imagem ruínosa do hospital e seus *médicos generales* que salta ao presente de cognoscibilidade como representação alegórica do controle ditatorial da *doença subversiva* e o abuso do poder sobre os corpos. Voltando à afirmação de João Adolfo Hansen no começo do estudo sobre a alegoria, precisamos reconhecer que o movimento dialético desses textos se dá por meio da complementação recíproca da alegoria enquanto criação poética e enquanto interpretação alegórica, desenvolvida assim no ato da leitura. Para reconhecermos essas imagens temos que ler também, na realidade construída pela empresa ditatorial, alegorias ruínosas da derrota imposta pelos regimes, como o coro bastante conhecido nos estádios argentinos, por meio do qual os torcedores *ofendem* a torcida adversária com gestos de apagamento e gritos de *¡No existís!*

Assim como a escritura alegórica em *Dos veces junio* e *Impuesto a la carne*, o discurso memorialístico presente em *Furgón de los locos* e *Não falei* nos cobra uma recepção baseada na alteridade com a memória rememorada, o reconhecimento do que resiste a ser dito, o gesto de ajuda com a voz que custa a sair do silêncio para expressar a ofensa sofrida pelo corpo. Reconhecer isso é também reconhecer a apropriação da memória ditatorial do sentido futuro da linguagem, aprender a ver, nos nomes de ruas, escolas, construções imponentes, na transformação arquitetônica da

cidade neoliberal, a ofensa presente que ainda castiga a memória dos derrotados. O ato de alteridade frente à memória do trauma, do mesmo modo que a leitura alegórica, nos impulsiona a uma interpretação sempre móvel do passado e do presente demarcado por ele. Nesse espaço movediço construímos significações que vão recuperando a memória histórica de sua apropriação pelas elites econômicas, os bandos civis e as forças militares responsáveis pela ofensa. Essa volta à perda, marcada pela figura dialética do *Ritornello*, reescreve constantemente a figura que temos do passado. Aqui se encontram as expressões do luto da memória e da alegoria, fazendo a passagem pelo caminho que Ricoeur sugere em sua obra, da acídia ao trabalho da melancolia, e deste trabalho ao trabalho da memória. Da alusão a esse trajeto recuperamos novamente os versos de Baudelaire: “Assim na floresta onde meu espírito se exila | Uma velha Lembrança ecoa ao pleno sopro da trompa!” Exilar-se na floresta e aí trabalhar o luto pelos vencidos significa também exilar-se de um mundo de desaparecimento de significados construído pela empresa ditatorial e a substituição midiática neoliberal da memória pela mercadoria. Nesse movimento de saída, que parece ter irrompido das mudanças das políticas da memória e do esquecimento nos países do Cone Sul a partir da primeira década dos anos 2000, encontramos as literaturas analisadas neste estudo.

O primeiro se deu com a leitura de *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño, e *Dos veces junio*, de Kohan. A transposição do plano narrativo para dentro das máquinas do terror trouxe outra possibilidade de representação artística da experiência da ditadura. Não apenas isso, o movimento de narrar a partir da cosmovisão dos agentes do terror pôde mostrar, em ambos os casos, como a barbárie pode ser levada ao limite extremo da banalização. Kohan, em seu texto, elabora um jogo alegórico do luto por meio do qual podemos vislumbrar a *facies hippocratica* do *Processo do Terror* argentino em sua sinistra operação técnica. As alegorias que surgem em meio aos pequenos blocos narrativos do texto vão se juntando como imagens dialéticas da construção de um tipo de pensamento, advindo de uma lógica militar extremamente racionalista, que é capaz de orquestrar as práticas mais atrozes de ofensa contra o corpo do outro justamente porque não o reconhece enquanto entidade. A *apropiación*, tema central dessa narrativa, não se refere apenas ao sequestro de uma criança. A *apropiación* aí representada é também uma imagem múltipla relacionada ao *proceso* de nadificação do outro, a negação ao corpo do



outro do sentido de existência. A passagem pelos textos de Perla Sneh e Pilar Calveiro foi, nesse sentido, fundamental para encontrar, no texto de Kohan, os reflexos alegóricos desse tipo de procedimento. Do mesmo modo, o estudo sobre a alegoria e do trabalho de luto, que girou em torno principalmente dos textos de Benjamin, Ricoeur, Gagnebin, Hansen e Avelar, nos apontou direções para encontrar os sentidos dispersos em meio ao jogo de significados construído por Kohan.

Assim como serviu de base para orientar a leitura de *Dos veces junio*, o estudo das perspectivas teóricas apontadas por esses autores foi extremamente importante para definir a análise de *Impuesto a la carne*. Se no romance de Kohan podíamos encontrar imagens alegóricas por meio da intersecção dos blocos narrativos, em Eltit vislumbramos a alegoria fundamentalmente indissociável da linguagem. A própria linguagem, caótica, esquizofrênica, o texto fragmentado em que mãe e filha discutem sua estratégia de sobrevivência, a quebra de sentido que opera por meio da enumeração intempestiva de adjetivos são imagens-escrituras alegóricas. Se de um lado percebemos essa explosão de significados por meio do discurso ruinoso das protagonistas, sentimos, na leitura, a presença de espaços ausentes. O imperativo do *Cállate* recupera a tradição de opressão e silenciamento histórico das culturas subalternas no espaço delimitado pelas fronteiras imaginadas da nação latino-americana. Mas ele vai além disso, o *Cállate*, retirado desse espaço de sentido, se transforma em denúncia, e daí, leva a leitura a uma pausa reflexiva. O pedido de silêncio que a mãe insistentemente dirige à filha é o salto dialético da imagem da história mostrada como ruína. Na imposição peremptória desse silêncio se descortinam – para empregar aqui um termo tão caro ao pensamento benjaminiano – um lampejo por meio do qual se faz vislumbrar a face cadavérica da história. Reconhecemos, na escritura de Eltit, o corpo ruinoso dessa história ditatorial que precede e antepassa o regime pinochetista como discurso nacional. É ao coração do silêncio enterrado pela injustiça que essas duas mulheres, Luto e Alegoria, lançam suas palavras, e é justamente no pedido de parar o ato da fala do outro que se dá esse movimento. Mas estas palavras já perderam sua significação histórica e só podem ser lidas por aqueles que, de olhos abertos, esperam sob a terra. Como em Kohan, precisamos também reconhecer nesse verbo imperativo as convenções históricas que interligam a criação e a interpretação alegóricas, para reconhecer

também aquilo que declina a ser dito, mas está carregado de força representativa a ponto de explodir.

O trabalho com a dialética da alegoria acabou também de certa forma atuando sobre a percepção do texto memorialístico em *El furgón de los locos* e *Não falei*. Fundamental para a leitura desses textos foi a passagem pelas obras de Aleida Assmann, Andreas Huyssen, Mikhail Bakhtin, Marcio Seligmann-Silva e os estudos recolhidos por este último e por Arthur Nestrowisk em *Catástrofe e representação*. Do mesmo modo foram importantes as revisitas a alguns outros autores como Paul Ricoeur, Pilar Calveiro, Idelber Avelar e Jeanne Marie Gagnebin, assim como ao próprio Benjamin. A passagem pelos marcos teóricos sugeridos por esses autores tornou possível entender melhor os processos de construção artística da memória, tanto enquanto testemunho que se narra a partir do corpo da vítima, como em Liscano, ou como memória traumática emprestada, no caso de Bracher. Na análise de *El furgón de los locos* empreendi uma leitura dos trabalhos da espera, da dor e do trauma que consistiram no disciplinamento do corpo ante a prisão, a tortura e a lembrança traumática. Para construir seu testemunho, foi necessário a Liscano empreender um retorno sobre seu próprio corpo que permaneceu preso no *Penal Libertad*, não apenas durante os treze anos de confinamento, mas também ao longo de quase três décadas enquanto o autor não conseguia extrair do silêncio lutuoso seu impulso criativo. Um longo tempo de espera que precedeu ao nascimento de um testemunho que pudesse enfim restituir seu estatuto de memória. Recuperar nesse ato respostas que, dado o extremo da violência sofrida, ainda se mantinham irresolutas, mesmo depois de tanto tempo. Por isso *El furgón de los locos* pode ser lido, como propus em meu estudo, como um tratado da espera, uma espécie de manual sobre o condicionamento físico e psíquico sobre o ato de esperar. Em minha análise, abordei as três partes do livro como rituais de passagem, passagem esta através de cada trabalho de luto que o exercício da memória teve que empreender até chegar ao corpo que morria reincidentemente a cada tortura. Ao traspassar os espaços de memória por meio da escritura literária, Liscano volta ao espaço da perda, e, a contrapelo do vivido, recupera sua história para tentar entendê-la. Nesse ato, o autor transforma essa perda em marco ético, estético e político de representação da realidade vivida, e assim, ao voltar a ela, reencontra-se com seu próprio corpo, para poder, finalmente, descansar a voz que em meio ao silêncio do luto clamava por justiça.

Em *Não falei*, de Beatriz Bracher, o discurso memorialístico abarca outro espaço de representação, o da alteridade rememorada. Em seu romance, a autora – utilizando aqui uma expressão de Paul Ricoeur – *empresta* as memórias de pessoas que vivenciaram experiências traumáticas durante a última ditadura cívico-militar brasileira e constrói um personagem que, a sua vez, reconstrói sua própria história por meio de um fluxo contínuo de recordações. Se em *Furgón de los locos*, Liscano volta aos anos de sua prisão para tentar extrair de lá respostas sobre o extremo da experiência vivida, na narrativa de Bracher essa volta ao passado traumático, marcado pela tortura, ocorre sempre a partir de associações mnemônicas do narrador, que surgem da descoberta de um objeto, de um poema, de uma passagem em um relatório escolar, das páginas retiradas do romance auto-biográfico do irmão. Situado em um momento da vida em que está se despedindo de dois lugares simbólicos da reconstrução da vida depois da prisão, a casa da família e a profissão de educador, esse personagem se vê obrigado a empreender um trabalho de desapego que incidirá também sobre a perda passada. Associada a essas lembranças está o pedido de uma aluna de uma colega, que quer fazer uma entrevista com pessoas que tinham vivido – e sofrido por – um sonho de um futuro alternativo ao vazio agressivo deixado pela ditadura. Ao ativar essas memórias, esse narrador revela a construção identitária de um sujeito em luto que precisa carregar consigo também a alteridade dos mortos que caíram a partir de sua prisão. Nisso consiste a ética da memória no romance. Ao voltar ao lugar simbólico da perda, a memória traz consigo as modificações dialéticas operadas nesse plano circular, deslocando a própria perda nesse movimento, como na música, a imagem do *Ritornello* aludida por Deleuze e Guattari, ou *do Círculo de quintas* proposta aqui também como metáfora da dialética da rememoração.

Em seu conjunto, essas narrativas incidem sobre o trauma ditatorial a partir de espaços mnemônicos ou alegóricos. A dialética do luto é o que move as vozes narrativas em duplo sentido histórico, em direção ao passado e ao futuro. Nesse movimento se instaura o instante de cognoscibilidade do agora, quando as ruínas ditatoriais se veem iluminadas em meio ao texto. Ao construir esses recursos literários de representação, esses autores reivindicam o trabalho de luto referente à catástrofe ditatorial em sua escritura, e contribuem para todo um conjunto de expressões artísticas que busca lançar novas luzes sobre a derrota histórica impingida pelos regimes totalitários ao corpo cultural e social de diferentes coletividades. Talvez o que

marque essas particularidades criativas seja o fato de que estas literaturas surgem a partir de um momento histórico em que, depois da terapia de choque ditatorial, neoliberal e do totalitarismo cultural do facilmente aceito *pós-moderno*, começa novamente a encontrar no passado um horizonte de experiências a partir das quais se é possível enfrentar o estado de exceção do presente. Como representação artística do luto, essas obras se dirigem a uma falta fundamental, a apropriação de sentidos de palavras como *denúncia*, *desaparecimento*, *resistência*, *revolução* por parte da empresa ditatorial. Esse vazio agressivo deixado no corpo coletivo das nações do Cone Sul americano a partir dos golpes de 60 e 70 começa a ser revolvido. Cabe agora recuperar esses sentidos apropriados, e essa recuperação acontece fundamentalmente na linguagem presente. São nas políticas da memória e do esquecimento públicas, individuais, coletivas, artísticas que se desencadeia a disputa entre o *¡No existís!* como ofensa, domesticação do presente pela empresa ditatorial; ou representação, na ausência, de uma existência especial desaparecida pelas ditaduras. O *Cállate* permanente da história de autoritarismo e violência de nossas histórias coloniais e pós-coloniais pode, do mesmo modo, servir para silenciar o outro, desaparecê-lo; ou servir, como na narrativa de Eltit, para instaurar uma pausa reflexiva a partir da qual podemos ler os silêncios deixados pelas vítimas desta catástrofe, silêncios que nos avisam sobre o perigo que ronda a existência dos vivos e dos mortos.

Se comecei este estudo a partir das imagens dos cadáveres dos voos da morte, voltando reincidentemente ao mundo dos vivos como alegorias de uma ofensa histórica, gostaria de encerrá-lo com quatro imagens alegóricas e mnemônicas do retorno dos vivos ao mundo dos mortos sob as ditaduras. São quatro crianças, uma delas brinca com uma bola em dia de jogo da seleção argentina. Ao ser chamada pelo nome ela não responde, parece que não reconhece esse nome atribuído a ela. A imagem alegórica do corpo apropriado dessa criança, que fecha o sinistro jogo do *Proceso*, não é mais aquela à qual o recruta se refere no começo do texto, “fue varón y se llamó Guillermo”, a negação do nome dado pela ditadura é, nesse momento em que o passado irrompe como um lampejo, a representação alegórica do que Perla Sneh chamou de “lo que de una existencia se afirma en su repudio”. O *N.N.* inscrito no corpo de um vivo. A essa cena se sucede outra, nela, mais uma criança assoma como imagem alegórica. Ela está em um hospital decadente. Nesse espaço ruinoso,

compartilha com sua mãe, parte indissociável de seu próprio corpo, uma existência *¿de cuántos? ¿duzentos anos?* Essa criança quer gritar, contar o que viu, o que sofreu, mas a mãe interrompe seu apelo com um peremptório *Cállate*, deixando, por meio desse silêncio imposto, a denúncia dessa injustiça histórica e a renúncia completa de compactuar com ela. Temos novamente a imagem de um hospital, em uma de suas salas uma criança espera sozinha pelos pais. Como não há nada por fazer, essa criança, curiosa, começa a analisar o movimento dos ponteiros dos relógios, faz cálculos, observa a repetição circular dos movimentos, chega enfim a decifrar os códigos, começa a acostumar-se à disciplina da espera. Passará anos em uma prisão, humilhada, maltratada. Não esperará ansiosa o tempo de sua liberdade, apenas quando sair de lá é que vai sentir como se não tivesse tempo de aproveitar as horas. A última imagem se projeta em um cemitério, nele uma menina brinca com seu pai no túmulo do tio e dos avós maternos. Como o corpo da mãe não se encontra nesta lápide, os dois fazem uma inscrição com giz sobre o túmulo, mais tarde, voltam a inscrever esse nome sobre o túmulo, agora riscando-o com uma pedra para que não se apague. Essas imagens, construídas nos textos literários aqui tratados, podem também ser lidas como representações alegóricas dos vivos que, trazidos pelas ondas da memória, tocam as margens do mundo dos mortos, também para cobrar deles uma resposta.

## REFERÊNCIAS

ABUELAS DE PLAZA DE MAYO. **Las Abuelas y la Genética**: el aporte de la ciencia en la búsqueda de los chicos desaparecidos. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo, 2008.

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Fondo de Cultura Económica: Brasil, 1991.

AQUINO, Olga Caballero; PRIETO, Esther. **Por orden superior**: testimonio de mujeres víctimas de la dictadura en Paraguay: 1954-1989. Servilibro, 2003.

ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo, São Paulo: Companhia das Letras, 1989

\_\_\_\_\_. **Sobre a violência**. Tradução de André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: Nunca Mais**. 3ª ed. Petrópolis, Vozes, 1985.

\_\_\_\_\_. **Brasil: Nunca Mais**. Perfil dos atingidos. Tomo III. Petrópolis, Vozes, 1988.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ASTURIAS, Miguel Ángel. **El Señor Presidente**. Edición crítica, Gerald Martin (coord.), São Paulo: ALLCA XX, 2000.

\_\_\_\_\_. **Los ojos de los enterrados**. Buenos Aires: Editorial Losada S.A, 1967.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **Figuras da violência**: ensaios sobre narrativa, ética e música popular. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra. 4ª Ed. São Paulo: Martin Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini/José Pereira Jr./Augusto Góes Jr./Helena Sprymdis Nazário/Homero Freiras de Andrade. São Paulo: Unesp, Hucitec, 1988.

BAKHTIN, Mikhail.; VOLOCHINOV, Valentin Nikolaevich. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992

BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres Complètes I**. Paris: Gallimard, 1976b.

BENEDETTI, Mario. **Primavera con una esquina rota**. Buenos Aires: Nueva Imagen, 1986.

BENJAMIM, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras Escolhidas v. 3.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2011

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. **O capitalismo como religião**. Organização: Michael Löwy. Tradução de Nélcio Schneider, Renato Ribeiro Pompeu. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. **Passagens**; edição alemã de Rolf Tiedemann. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Colaboração na organização da edição brasileira de Olgária Chain Feres Matos. Tradução do alemão de Irene Aron. Tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo horizonte: Editora UFMG, 2006.

BERGERO, Adriana J.; REATI, Fernando O.; AVELLANEDA, Andrés. **Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990**. Beatriz Viterbo Editora, 1997. APA

BETHEL, Leslie (Org.). **História da América Latina: A América Latina após 1930**, Volume VI. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado; Brasília Fundação Alexandre Gusmão, 2002.

\_\_\_\_\_. **História da América Latina:** da Independência a 1870. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado; Brasília Fundação Alexandre Gusmão, 2002.

BETTO, Frei. **Batismo de Sangue:** os dominicanos e a morte de Carlos Marighella. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BOLAÑO, Roberto. **Nocturno de Chile.** Random House LLC, 2000.

BRACHER, Beatriz. **Azul e dura.** 7Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Não falei.** São Paulo: Editora 34, 2004.

BRUSCHERA, Oscar. **Las décadas infames:** análisis político 1967-1985. Montevideo, Librería Linardi y Risso, 1986.

CAILLOIS, Roger. **Los juegos y los hombres:** la máscara y el vértigo. Tradución de Jorge Ferrero. México: Fondo de Cultura Económica, 1986

CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento:** os campos de concentração na Argentina. Tradução de Fernando Correa Prado. São Paulo: Boitempo, 2013

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

CARABALLO, Liliana; CHARLIER, Noemí; GARULLI, Liliana. **La dictadura (1976-1983):** testimonios y documentos. 2ed. Buenos Aires: Eudeba, 2011

CARDOSO, Fernando Henrique. **Autoritarismo e democratização.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975

CONADEP. **Nunca Más.** Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Buenos Aires: Eudeba, 2009.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). **Literatura comparada:** textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34, 1997.

DELVALLE, Alcebiades Gonzáles. **Un viento negro.** Asunción: Servilibros, 2012

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx:** o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.



EAGLETON, Terry. **Depois da teoria**: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. [revisão da tradução João Azenha Jr.]. São Paulo: Martin Fontes, 2001.

ELTIT, Diamela. **Impuesto a la carne**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. **Lumpérica**. Santiago: Editorial Planeta Chilena, 2012

\_\_\_\_\_. **Mano de Obra**. Santiago: Editorial Planeta Chilena, 2011

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora-MG: Ed. UFJF, 2005.

FIGLI-HIJOS. Dirección de Marco Bechis. Milano: Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, 2001. 1 DVD (96 min), color

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 5.ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Lúcia M. Ponde Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1987.

FERRO, Roberto; REALES, Liliana (Orgs.). **Carlos Liscano**: ficções do eu, ficções do outro. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013

FRANCO, Jean. **Historia de la Literatura Hispanoamericana**. A partir de la independencia. Barcelona: Abril 2006

FREDRIGO, Fabiana de Souza. **Ditadura e resistência no Chile**: da democracia desejada à transição possível (1973-1989). Franca: UNESP, 1998b (Série Estudos, n. 03).

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução de Marilene Carone. Editora Cosac Naify, 2013.

FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio. **Presentación del país McOndo**. Barcelona: Mondadori, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **Lembrar escrever esquecer**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Galeano de Freitas, 44. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

GARAGE Olimpo. Dirección de Marco Bechis. Buenos Aires: Coproducción Argentina-Italia-Francia; Paradis Films / Classic / Nisarga, 1999. 1 DVD (98 min), color.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012

GOIC, Cedomil. **Historia y crítica de la literatura hispanoamericana**, volume III. Época contemporánea. Barcelona: Crítica, 1988.

GUENA, Marcia. **Arquivo do horror**: Documentos secretos da ditadura do Paraguai, 1960-1980. São Paulo, Brasil: Memorial da América Latina, 1996.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed.34, 1998

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986.

HOBSBAWM, Eric J. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita; - São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUIDOBRO, Eleuterio Fernández. **La fuga de Punta Carretas**: El submundo de la cárcel y la preparación. Montevideo: Túpac Amaru Editorial, 1990.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. (Coord.) Tadeu Capistrano. Tradução de Vera Ribeiro – 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de arte do Rio, 2014.

ILUMINADOS POR EL FUEGO. Dirección de Tristán Bauer. Buenos Aires: Coproducción Argentina/Espanha; Mediapro / INCAA, 2005 1 DVD (90 min) color.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**: A lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco, 2 ed., 3 impressão, São Paulo: Editora Ática, 2002.

KLEIN, Naomi. **A Doutrina do Choque**: a ascensão do capitalismo de desastre. Tradução de Vânia Cury. Nova Fronteira, 2008.

KOHAN, Martín. **Ciencias morales**. Buenos Aires: Anagrama, 2007.

\_\_\_\_\_. **Dos veces junio**. 4. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Museo de la revolución**. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.

KONUT, Karl; SARAIVA, José Morales (Eds). **Literatura chilena hoy**: la difícil transición. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt/Main: Vervuert, 2002.

KOTHE, Flávio René. **A alegoria**. Ed. Ática, 1986.

KUCINSKI, Bernardo. **K – Relato de uma busca**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LAZZARA, Michael J. **Chile in transition: the poetics and politics of memory**. University Press of Florida, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas SP: editora da Unicamp, 2003.

LESSA, Alfonso, **Estado de guerra**: de la gestación del golpe del 73 a la caída de Bordaberry. Montevideo, Fin de Siglo, 1996.

LISCANO, Carlos. **El furgón de los locos**. Montevideo: Editorial Planeta, 2007.

\_\_\_\_\_. **El escritor y el otro**. Montevideo: Editorial Planeta, 2007.

\_\_\_\_\_. **¿Estará no más cargada de futuro?** Montevideo: Vintén Editorial, 1989.

MARIANO, Nilson, **As garras do condor**: ditaduras militares da Argentina, do Chile, do Uruguai, do Brasil, da Bolívia e do Paraguai. São Paulo: Vozes, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MCSHERRY, J. Patrice. **Los Estados depredadores**: la Operación Cóndor y la guerra encubierta en América Latina. Lom Ediciones, 2009.

MERCADO, Tununa. **En estado de memoria**. Buenos Aires: Ada Korn, 1990.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina**: la herida colonial y la opción decolonial. Gedisa Editorial SA, 2007.

\_\_\_\_\_. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: **Literatura e história na América Latina**, São Paulo, p. 5-161, 1993.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: História, Teoria e Crítica. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A ditadura militar argentina 1976-1983**: do golpe de estado à restauração democrática. Tradução de Alexandra de Mello e Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

O DIA que durou 21 anos. 2011. Direção de Flávio Tavares. Brasília, TV Brasil, Episódios 1, 2 e 3. Online. (80 min). color. son. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pJKAfm9PNBU>>. Acesso: 01 out. 2014

PAZ, Alfredo Boccia; AGUILAR, Rosa Palau; SALERNO, Osvaldo. **Paraguay: los archivos del terror** – Los papeles que resignificaron la memoria del stronismo. Asunción: Servilibro, 2008.

PERETI, Emerson. **El Señor Presidente**: transculturação narrativa e construção simbólica da nação. Dissertação de Mestrado. Disponível em: [http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/24110/El%20Seor%20Presidente\\_%20Transculturacao%20narrativa%20e%20construcao%20simbolica%20da%20nacao.pdf;jsessionid=78DA0E4FBFD7AA2C5684EB75ED730B98?sequence=1](http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/24110/El%20Seor%20Presidente_%20Transculturacao%20narrativa%20e%20construcao%20simbolica%20da%20nacao.pdf;jsessionid=78DA0E4FBFD7AA2C5684EB75ED730B98?sequence=1).

PIGLIA, Ricardo. **Respiración artificial**. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

PIZARRO, Ana (org.). **América Latina**: Palavra, Literatura e Cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993.

RAIT, Beth. **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo, 2005.

RAMA, ÀNGEL. **Literatura e cultura na América Latina**. Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos (orgs.). Tradução de Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. Un arquetipo latinoamericano: el dictador en la literatura. In: ASTURIAS, MIGUEL ÀNGEL. **El Señor Presidente**; edición crítica, Gerald Martin (coord.), São Paulo: ALLCA XX, 2000.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.) **A ditadura que mudou o Brasil**: 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RICHARD, Nelly; MOREIRAS, Alberto (Ed.). **Pensar en/la postdictadura**. Editorial Cuarto Propio, 2001.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/Editora UFMG, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: **1970. O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2003

SHAW, Donald L. **Nueva narrativa hispanoamericana**: Boom, posboom, posmodernismo. 7. Ed. Ediciones Cátedra. 2003.

SNEH, Perla. **Palabras para decirlo**: lenguaje y exterminio. 1 ed. Buenos Aires: Paradiso, 2012.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação**: os romances nacionais da América Latina. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SUBIRATS, Eduardo. **Una última visión del paraíso**: ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

\_\_\_\_\_. **El continente vacío**: la conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna. Siglo XXI, 1994.

TAVARES, Flávio. **Memórias do esquecimento**: os segredos dos porões da ditadura. Ed., ampl. Porto Alegre: L&PM, 2012.

UTOPIA e Barbárie. Brasil: Direção de Silvio Tendler: Caliban Produções Cinematográficas, 2005 e 2010. 1 DVD (120 min), color.

VIDALES, Carlos. **Lucha intercultural y ambivalencia en la Fiesta de Sangre**. In: Acheronta. Revista de Psicoanálisis y Cultura, v. 6, 1997.

WEINHARDT, Marilene. (Org.) **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

\_\_\_\_\_. **A lembrança quebrada e a magia do erro**: Leitura de *Não falei*, de Beatriz Bracher. No prelo.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

## ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

ALARCON, Daniela; MANDELLI, Bruno. **No Paraguai, a memória viva da “longa e escura noite de 35 anos”**. Revista Adusp. Junho de 2011. Disponível em: <<http://www.adusp.org.br/files/revistas/50/r50a08.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2013

BOUERI, Aline Gatto. “Bem-vinda, Ana, à sua liberdade”: caso da neta 115 mostra que busca pela identidade não obedece fronteiras. **Opera Mundi**. Seção: Direitos Humanos. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/37576/bem-vinda+ana+a+sua+liberdade+caso+da+neta+115+mostra+que+busca+pela+identidade+nao+obedece+fronteiras.shtml>>. Acesso em: 27 ago. 2014.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Espaços literários e suas expansões**. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>> Acesso em: 05. jun. 2011.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório / Comissão Nacional da Verdade; v. 1 – Brasília: CNV, 2014. Disponível em: <[http://www.cnv.gov.br/images/relatorio\\_final/Relatorio\\_Final\\_CNV\\_Volume\\_I\\_Tomo\\_I.pdf](http://www.cnv.gov.br/images/relatorio_final/Relatorio_Final_CNV_Volume_I_Tomo_I.pdf)>. Acesso em: 10 dez. 2014

\_\_\_\_\_. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório / Comissão Nacional da Verdade; v. 2 – Brasília: CNV, 2014. Disponível em: <[http://www.cnv.gov.br/images/relatorio\\_final/Relatorio\\_Final\\_CNV\\_Volume\\_I\\_Tomo\\_II.pdf](http://www.cnv.gov.br/images/relatorio_final/Relatorio_Final_CNV_Volume_I_Tomo_II.pdf)>. Acesso em: 10 dez. 2014

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.etdl.com.pt>>. Acesso em: 14 nov. 2013

GARRETÓN KREFT, Francisca; GONZÁLEZ LE SAUX, Marianne; LAUZÁN, Silvana. **Políticas públicas de verdad y memoria en 7 países de América Latina**: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay, Perú y Uruguay. 2011. Disponível em: <[http://www.academia.edu/832763/Estudio\\_de\\_Pol%C3%ADticas\\_P%C3%BAblicas\\_de\\_Verdad\\_y\\_Memoria\\_en\\_7\\_pa%C3%ADses\\_de\\_Am%C3%A9rica\\_Latina](http://www.academia.edu/832763/Estudio_de_Pol%C3%ADticas_P%C3%BAblicas_de_Verdad_y_Memoria_en_7_pa%C3%ADses_de_Am%C3%A9rica_Latina)>. Acesso em: 13 dez. 2014

GIARDINELLI, Mempo. **Variaciones sobre la posmodernidad** ¿Qué es eso del posboom latinoamericano? Puro Cuento, julio-agosto de 1990. Disponível em: <<http://www.escritos.buap.mx/escr13/261-269.pdf>>. Acesso em: 10. out. 2010

GRES TOZO, Sergio. **Una mirada al movimiento popular desde dos asonadas callejeras** (Santiago, 1888-1905). Revista de Estudios Históricos, v. 3, nº 1. ago. 2006. Disponível em: <[http://www.estudioshistoricos.uchile.cl/CDA/est\\_hist\\_complex/0,1475,SCID%253D18809%2526SID%253D650%2526PRT%253D19160,00.html](http://www.estudioshistoricos.uchile.cl/CDA/est_hist_complex/0,1475,SCID%253D18809%2526SID%253D650%2526PRT%253D19160,00.html)>. Acesso em: 12. jul. 2011.

HAUSER, Irina. El rastro de los vuelos de la muerte. **Página 12**. Seção: El País. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-197151-2012-06-25.html>>. Acesso em: 10. ago. 2012.

HOEHN, Marek, et al. **La Masacre de la Escuela Santa María de Iquique**: Mirada Histórica desde la Cámara de Diputados. Disponível em: <[http://www.bcn.cl/entrevistas/videos\\_entrevistas/santa\\_maria.pdf](http://www.bcn.cl/entrevistas/videos_entrevistas/santa_maria.pdf)>. Acesso em: 19. jul. 2011.

JAMESON, Fredric. **O romance histórico ainda é possível**. Revista Novos Estudos no77. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000100009&lng=e&nrm=iso&tlng=e](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100009&lng=e&nrm=iso&tlng=e)>. Acesso em: 26. jun. 2010.

LEAL FILHO, Laurindo. **Quarenta anos depois, a TV brasileira ainda guarda as marcas da ditadura**. Revista USP, n. 61, p. 40-47, 2004. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/61/04-laurindo.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

LUKE, Francisco. Liberadas fotografias de vítimas dos “voos da morte”. **Carta Maior**. Seção Direitos Humanos, 15/12/2011. Disponível em: <[http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia\\_id=19220](http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=19220)>. Acesso em: 05. fev. 2011.

MARTINS, Rodrigo. A verdade jogada no lixo. **Carta Capital**. Seção: Política. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/830/a-verdade-jogada-no-lixo-2063.html>>. Acesso em: 18 dez. 2014.

MEMORIA y dictadura: un espacio para la reflexión desde los Derechos Humanos. - 4a ed. - Buenos Aires: Instituto Espacio para la Memoria, 2011. Disponível em: <[http://www.apdh-argentina.org.ar/sites/default/files/MemoriayDictadura\\_4ta.edicion.pdf](http://www.apdh-argentina.org.ar/sites/default/files/MemoriayDictadura_4ta.edicion.pdf)>. Acesso em: 16 dez. 2014

MCSHERRY J. Patrice. **La maquinaria de la muerte**: la Operación Cóndor, Taller (Segunda Epoca). Revista de Sociedad, Cultura y Política en América Latina, Vol 1, N°1 (octubre de 2012). ISSN: 0328-7726. Pp. 33-45. Disponível em: <<http://www.historiaoralargentina.org/taller/larevista/taller1.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2014

OUALALOU, Lamia. Local de tortura abriga centro cultural no aniversário do golpe militar na Argentina. **Opera Mundi**. Seção: Direitos Humanos. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/3366/conteudo+shtml>> Acesso em: 25 mar. 2011.

PC DO B quer cassar Bolsonaro por cartaz contra desaparecidos; deputado diz que "se lixa" **Folha de São Paulo**, 10 mai. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u573209.shtml>>. Acesso em: 13. mai. 2009

PERGUNTA a Videla sobre desaparecidos. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3AIUCjKJuc>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

RAMA, Ángel. **El Boom en perspectiva**. Signos Literarios 1 (enero-junio, 2005), 161-208. Disponível em: <<http://148.206.53.230/revistasuam/signosliterarios/include/getdoc.php?id=16&article=18&mode=pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2010

REDAÇÃO, Presidente das Avós da Praça de Maio encontra neto desaparecido durante ditadura argentina. **Opera Mundi**. Seção: América do Sul. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/37329/presidente+das+avos+da+praca+de+maio+encontra+neto+desaparecido+durante+ditadura+argentina.shtml>>. Acesso em: 05 ago. 2014.

SADER, Emir. **Nós que amávamos tanto o Capital**. Texto originalmente publicado in: Praga - revista de estudos marxistas, nº 1, São Paulo, Boitempo, 1996. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-5222005000200008#nt01](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-5222005000200008#nt01)>. Acesso em: 20 jul. 2010

SANJURJO, Liliana Lopes. **Sangue, Identidade e Verdade Histórica**: Crianças Desaparecidas e Memórias sobre o Passado Ditatorial na Argentina. Revista Sociedade e Cultura, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 427-438, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/22410/13421>>. Acesso em: 13 fev.2013

VUELOS DE LA MUERTE. **Agencia de noticias**. Buenos Aires: Emisora Télam, 7/05/2010. Vídeo disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=SIEXGN8hMrk#!](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=SIEXGN8hMrk#!)>. Acesso em: 05 fev. 2012.



## DOCUMENTOS CONSULTADOS

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Escrevendo pela nova ortografia**: como usar as regras do novo acordo ortográfico da língua portuguesa. 2ª. Ed. São Paulo: publifolha, 2008.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**, elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Sistema de bibliotecas. **Citações e notas de rodapé**. (Normas para apresentação de documentos científicos, 3) Curitiba: Editora UFPR, 2007.

\_\_\_\_\_. **Teses, dissertações, monografias e outros trabalhos acadêmicos**. (Normas para apresentação de documentos científicos, 2). Curitiba: Editora UFPR, 2007.

\_\_\_\_\_. **Referências**. (Normas para apresentação de documentos científicos, 4). Curitiba: Editora UFPR, 2007.